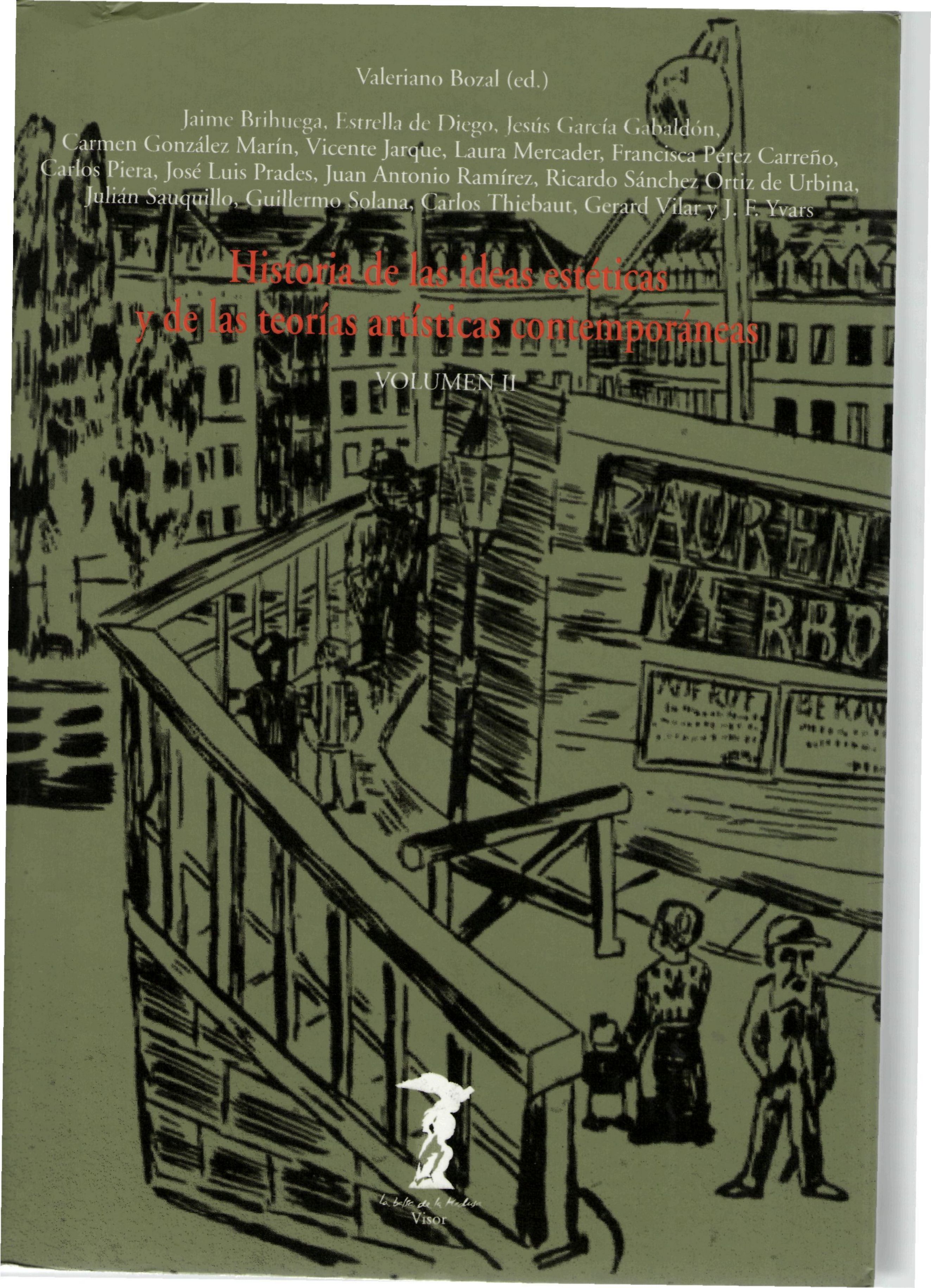
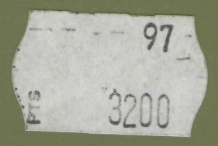

Valeriano Bozal (ed.)
Jaime Brihuega, Estrella de Diego, Jesús García Gabaldón, Carmen González Marín, Vicente Jarque, Laura Mercader, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera, José Luis Prades, Juan Antonio Ramírez, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Julián Sauquillo, Guillermo Solana, Carlos Thiebaut, Gerard Vilar y J. F. Yvars
Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas
VOLUMEN II
La balsa de la Medusa
Visor

El desarrollo de la estética y las teorías del arte en el siglo XX adquiere una fisonomía directamente condicionada por la evolución de los movimientos artísticos y literarios. Siendo habitual que las ideas estéticas respondan a los problemas planteados por las obras, su recepción e interpretación, es rasgo propio de nuestro siglo el creciente interés de los creadores, artistas, poetas, etc., por la reflexión sobre su propia actividad. El panorama que ofrece la estética del siglo XX se ha enriquecido con experiencias inesperadas y ha puesto en juego contribuciones desde muy diferentes perspectivas teóricas y metodológicas. El papel jugado por las vanguardias debe articularse con el auge de los estudios disciplinares y la evolución de la crítica. Todo ello, sin olvidar la respuesta social, su incidencia en el mundo cotidiano y en las interpretaciones, individuales o colectivas, de esa cotidianidad.



ISBN 84-7774-581-1



Valeriano Bozal (ed.)

Jaime Brihuega, Estrella de Diego, Jesús García Gabaldón, Carmen González Marín, Vicente Jarque, Laura Mercader, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera, José Luis Prades, Juan Antonio Ramírez, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Julián Sauquillo, Guillermo Solana, Carlos Thiebaut, Gerard Vilar y J. F. Yvars

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas

VOLUMEN II



La balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 81

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

1.ª edición: 1996
2.ª edición: 1999

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN Obra completa: 84-7774-699-0
ISBN Tomo II: 84-7774-581-1
Depósito legal: M-12.562-1999

Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S.A.
Navalcarnero (Madrid)

Indice

II. Arte y sociedad

III. Los estudios disciplinares

I

El arte y el lenguaje

Arte contemporáneo y lenguaje

Valeriano Bozal

El lenguaje del sujeto

La pretensión winckelmanniana de imitar a los antiguos produjo dos efectos que, en algunos momentos, resultaron profundamente contradictorios. Según el primero, esa imitación, literalmente entendida, debía aplicarse a la «reproducción» de las obras de los antiguos, en la intención de crear ahora obras lo más parecidas a las que aquéllos realizaron. Según el segundo, más interesado en la argumentación winckelmanniana y en sus supuestos que en la pura literalidad, la imitación debía ponernos en el lugar de los antiguos, haciendo obras equivalentes y tan verdaderas como las suyas. Recordemos que Winckelmann promovió la imitación de los griegos con el fin de alcanzar, si ello era posible, su grandeza, y que ésta se originó en la específica relación que los griegos mantuvieron con la naturaleza: libertad e inmediatez. La reflexión que tras la imitación se esconde es la siguiente: si nosotros imitamos a los griegos alcanzaremos a encontrarnos en una situación de libertad y relación directa con la naturaleza, seremos como ellos. Pero este argumento, expuesto tan simplemente, no hace sino invertir el proceso real gracias al cual los antiguos alcanzaron su grandeza: ellos no imitaron a nadie, mantuvieron una relación directa con la naturaleza, relación que, precisamente, la imitación corta.

En un ámbito menos especulativo, cabe decir que el desarrollo del arte del siglo XX se explica, en buena medida, a partir de la oscilación entre ambos extremos. La imitación de los griegos –o, más generalmente, de la Antigüedad– se entendió en un sentido estricto y condujo al academicismo. El debate dieciochesco sobre la prioridad de la copia o del acceso a la naturaleza –un debate en el que, por ejemplo, estuvo implicado Francisco Goya[1]–,

[1] Francisco Goya presentó una memoria a la Academia de San Fernando para la revisión del programa de enseñanza de 1792, en ella pone en duda lo adecuado de las reglas que se siguen en la docencia y la prioridad de la naturaleza sobre la copia de estatuas antiguas. La memoria puede leerse en Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, 58-60.

que prolongaba las polémicas anteriores, fue la manifestación de este tipo de tensiones en el campo específico de la enseñanza artística. El siglo XIX lo heredó y en su decurso se fue enconando progresivamente hasta convertirse en uno de los rasgos del artista moderno: el pintor que rechazaba copiar estatuas, primero, atenerse a los cánones académicos, después, escapar a los tópicos estilísticos, finalmente, fue un pintor «rechazado» de los salones y exposiciones oficiales, del mundo establecido (y académico) del arte. Pero fue un pintor que pretendía convertir su pincel en testimonio de la verdad, esto es, hacer de sus obras expresión directa, sin mediaciones académicas, de esa relación con la naturaleza que había hecho posible el arte griego. En el «rechazado», víctima muchas veces de la burla del público –autores de bocetos, pintores grotescos, carentes de sensibilidad para los grandes temas, artistas de lo prosaico...–, se encontraba la pintura de la verdad: no sólo pretendía romper la barrera de prejuicios existentes entre las cosas y las imágenes pictóricas, también quería atenerse sólo a las posibilidades que la condición de las imágenes implicaba: la suya no era, no tenía que ser, una pintura literaria, tampoco un engaño.

Cuando en su *Salón de 1846* identifica Baudelaire Romanticismo y arte moderno, marca la distancia con los antiguos, con griegos y romanos –lo hace precisamente en el segundo epígrafe, en el que se pregunta ¿qué es el Romanticismo?–, pero, a la vez, afirma la posibilidad de hacer griegos y romanos románticos... siempre que uno mismo lo sea: el lenguaje de la verdad primero. Por eso el romántico es colorista y por eso los colores «dibujan» como la naturaleza, que lo hace con colores, no con líneas, a la manera de los artistas filósofos[2].

La relación que Baudelaire establece posee para nosotros una considerable importancia, pues si, por una parte, se apoya en una concepción de la belleza sujeta al momento, por otra se centra en lo que venía considerándose un recurso estilístico, el color, pero lo hace de tal manera que ya no es sólo –o no es en absoluto– recurso estilístico, es factor decisivo del lenguaje pictórico: exigencia de verdad, aquel punto en el que pintor y naturaleza se hacen uno, «dessinent comme la nature» –la máxima aspiración romántica, el rasgo del genio–. El color era recurso lingüístico apropiado para el movimiento de los paseantes y de los coches en los bulevares, de los anuncios, de los desfiles, de los conciertos al aire libre, en las Tullerías... El color era adecuado para el dinamismo de la vida moderna, que la línea detenía, incluso congelaba.

El lector habrá advertido un salto, como si un obstáculo hubiera sido olvidado, se hubiese disuelto: ¿dónde está aquella naturaleza directamente vivida? Ahora se habla de bulevares y de carruajes, de luz artificial, de paseantes, aceras, jardines..., ¿qué ha sido de aquella naturaleza? En su lugar ha

[2] «Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures son naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées. Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence», *Salon de 1846*, en *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1976, II, 426.

puesto Baudelaire el mundo urbano, ha sustituido la belleza natural por la artificial[3].

La naturaleza, por ejemplo la que alentó Friedrich en sus paisajes, era punto de referencia para el sujeto, si se quiere, la razón de su seguridad. La búsqueda de lo sublime, entendida como una elevación, pasaba por la convicción de lo suprasensible y fundamentaba esa aspiración. El arte se encargaba de corroborar con sus imágenes la legitimidad de tal aspiración, por frustrante que fuera la vida cotidiana, real. El arte mostraba ese más allá –no necesariamente religioso y muchas veces explícitamente no religioso– como algo posible, alimentaba nuestra imaginación con el dominio seguro que sólo la naturaleza libre podía exhibir magnánimamente. El suyo era el dominio de la ficción, su utilidad, la de compensar en la ilusión aquello que la vida negaba todos los días.

La nostalgia de la naturaleza, la búsqueda de esa relación directa, que nos convertiría en genios en la vida cotidiana, que de lograrse haría inútil el arte –porque el arte sería entonces la vida corriente–, no se perdió. Está presente a lo largo de todo el siglo y vuelve a cantar en las pinturas que realiza Matisse en 1904-1906, en muchas de las que realiza Bonnard inmediatamente después, en los bañistas expresionistas de Kirchner... La búsqueda de ese contacto directo con la naturaleza, con matices que los románticos nunca pudieron prever, no se abandona, se reinventa una vez tras otra. Nada tiene de particular esta constancia cuando el sujeto que la emprende necesita de ella para ser lo que es, para no encontrarse alienado. Pero Baudelaire ha cambiado el telón de fondo y lo ha hecho en nombre de la verdad, ahora hija del tiempo: no el bosque en el que pueden correr sátiros y ninfas –o almorzar sus remedos burgueses–, sino el bulevar del paseante, no la bacanal sino el *flaneur*.

En nombre de la verdad se acerca Courbet a las mujeres que reposan a la orilla del Sena y al trabajador que realiza su tarea. En nombre de la verdad se dirige él mismo, con sus utensilios de pintar a la espalda, como un trabajador más, a su trabajo y vuelve de él. Es la verdad la que guía a Manet cuando transforma ninfas y sátiros en burgueses que disfrutan del campo –y ello a pesar de que pueda entenderse como una versión moderna de un tema clásico, pues aquí todo el énfasis se ha puesto en lo moderno de la versión–, su fisonomía, el olor de sus trajes, su cromatismo pertenecen a la ciudad que ocasionalmente han abandonado, y a la que volverán después de pasar un día en el campo. Y cuando Mallarmé se refiere al artista y, a partir de él, al conjunto de los impresionistas, lo hace con gran precisión: se trata de alcanzar una mirada nueva, capaz de prescindir de todo lo anterior, de todos los prejuicios que pudieran dirigirla o enturbiarla, u obligarle a ver de una

[3] Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.

manera prevista. Una mirada original porque es «inocente», inmediata, directa[4].

En esa búsqueda de la verdad, los pintores del siglo XIX, los «rechazados» se aproximan cada vez con mayor rigor a la que fue, según Winckelmann, la actitud de los griegos. Es posible que ellos no sean griegos, pero están en su lugar, quieren para su mirada la misma inmediatez. Sin embargo, su mirada no capta las mismas cosas ni se ejerce desde el mismo ámbito: miran el campo desde la ciudad y lo perciben como perciben la ciudad, sometido a la fugacidad del tiempo, a la fugacidad de su impresión.

El momento histórico es otro, son muchas las cosas heredadas, obstáculos para esa mirada, y el proceso requiere una larga lista de abandonos: la hegemonía de lo intemporal, las jerarquías de los géneros, los tópicos de la docencia académica, los prejuicios de la composición, del lenguaje, la literaturidad de los temas... Los abandonos se compensan con descubrimientos sencillos, pero de otro orden: el contraste cromático, la división de los colores puros, las implicaciones del plano pictórico, el punto de vista concebido como impresión retiniana... El artista trabaja a partir de aquellos elementos que son propios de la mirada real de un sujeto. No olvida la tradición –Manet no olvida a Goya y la pintura española, Cézanne no olvida a Veronés y los venecianos–, pero la supedita a esa exigencia. Y al trabajar con los elementos propios de la mirada de un sujeto construye ese sujeto: precisamente porque no es otra cosa que mirada, porque carece de prejuicios, porque ha abandonado los tópicos y capta la verdad de la impresión y en la impresión.

De la misma manera que la perspectiva daba lugar a un sujeto virtual, implícito, que se atenía a consideraciones de muy precisa elaboración geométrica –y, de este modo, un sujeto virtual en y propio de un mundo racionalizado, idealizado–, ahora se perfila un mundo visto desde esa retina que es propia de un sujeto y, a la vez, se perfila a ese sujeto que ve tal mundo. La mirada es el lenguaje del que dispone para configurarlo, su instrumento.

El mundo se percibe en la impresión que de él tenemos, y esa impresión es tan verdadera, si no más, como cualquier narración. Nos proporciona una información directa, sin intermediarios, de lo que está ante nosotros, una información no determinada por interpretaciones previas, más consistente que la elaboración literaria, que la metáfora o la alegoría. Descubre para nosotros lo que sólo la pintura puede ofrecernos: el decurso de las cosas en la temporalidad de su luz y su atmósfera,

[4] Stéphane Mallarmé, «The Impressionists and Edouard Manet», *The Art Monthly Review*, 30-IX-1876; traducido al francés en Denys Riout (ed.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, París, Macula, 1989.

en la impresión de su lejanía y proximidad, en la pureza de su cromatismo y de su movimiento... y, en todos los casos, temporalidad, atmósfera, movimiento, proximidad, lejanía, cromatismo son los nuestros, porque ahora el sujeto, nosotros, está necesariamente unido al objeto, las cosas. La pintura no traduce ya en imágenes aquellas máximas y valores que podían decirse de otra manera, con palabras, mediante discursos, sino que descubre una relación física, visual, con el mundo que es profundamente significativa en sí misma. El impresionismo fue el último gran triunfo sobre la alienación.

Tengo para mí que Cézanne fue un «topo» del impresionismo. Al centrar su interés en la superficie del cuadro y al poner en duda que pintar fuera un simple «trasladar» lo que estaba ante nosotros a esa superficie, transformada en espacio tridimensional ficticio, Cézanne llamaba la atención sobre un mediador que hasta ahora podía haber pasado, en cuanto tal mediador, desapercibido: la superficie pictórica.

El impresionismo mantenía la condición instrumental del lenguaje pictórico –instrumento del que se servía un sujeto para representar el mundo–, Cézanne la ponía en cuestión. Por ejemplo, al problematizar la relación entre los motivos pintados o la articulación del fondo y la superficie, al introducir el movimiento y ritmo de la pincelada como recurso constructivo –no expresivo, o no sólo ni principalmente expresivo–, el pintor de Aix que no atendía a factores dependientes de la eventual mirada de un sujeto, sino a los que eran propios de la misma condición pictórica, del lenguaje. No era el sujeto virtual el que decidía los cambios, era el lenguaje: cuando en el *Retrato de Gustave Geffroy* (1895-96, París, M. d'Orsay) el tablero de la mesa sobre la que escribe el crítico se comba para aplanarse a tenor de las exigencias de la planitud del cuadro, no es la mirada la que determina este proceder, esta transformación de la mesa, sino la superficie pictórica misma y las relaciones que entre los motivos sobre ella pintados se establecen. De hecho, desde el punto de vista de la mirada, dos son las que aquí coinciden –siendo incompatibles para una misma mirada–, la que contempla la figura de Geffroy de frente y la que contempla la mesa desde arriba y más próxima.

Es muy posible que Cézanne no tuviera muy clara conciencia de los efectos que su pintura –y no sólo la suya– iba a producir, pero baste con lo dicho para llamar la atención al lector sobre el fenómeno que se estaba produciendo en las últimas décadas del siglo XIX: los problemas de la pintura empezaban a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo. Lenguaje que hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etc., es decir, términos que hasta ahora se habían considerado exclusivamente como rasgos formales y que ahora cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica.

El giro lingüístico

Si puede hablarse históricamente de un giro lingüístico[5] en las artes plásticas, éste debe situarse en el cubismo. Dejando ahora al margen tanto la evolución del cubismo como sus diversas tendencias, me parece oportuno atender a los que, desde el punto de vista del lenguaje, podemos considerar rasgos esenciales. Cualquier lectura de alguno de los estudios sobre el cubismo destaca dos aspectos, especialmente el primero: el artista cubista abandona el punto de vista único y adopta puntos de vista diversos, múltiples, sobre un mismo objeto, ello incide de manera decisiva sobre la organización de la imagen y sobre la relación entre espacio figurado y plano pictórico[6].

Que adopta múltiples puntos de vista quiere decir que pretende la representación de los motivos desde «perspectivas» que no responden a una sola mirada, sino a la que puede contemplar los objetos desde arriba, de perfil, desde abajo, de frente, desde atrás, lateralmente, etc., sin que exista un punto de vista privilegiado. Se comprende que, en esta dinámica, el número de puntos de vista es infinito, tantos como movimientos ejerza la mirada del sujeto virtual al que se refieren. Ahora bien, si ello es así, implica una ruptura radical con la tradición del espacio figurado desde el Quattrocento: éste se configuraba en el plano pictórico como referente de *una* mirada. Es cierto que, ocasionalmente, algunos pintores emplearon dos o más puntos de vista y los correspondientes dos o más puntos de fuga, pero también lo es que éstos nunca fueron excesivos y siempre se articularon de manera convincente a partir de los motivos anecdóticos representados. Algún pintor quattrocentista, por ejemplo, abrió una ventana en el interior donde acontecía la escena y adoptó puntos de fuga diferentes para el interior y para el paisaje que se contemplaba desde la ventana, pero este tipo de procederes no llegó nunca a alterar el sentido global del espacio figurado y en ningún caso desvirtuó sus fundamentos.

[5] Con el nombre de «giro lingüístico» se conoce aquel proceder que sustituye el sujeto transcendental kantiano –que de una forma u otra ha gravitado en el desarrollo de la filosofía contemporánea– por el lenguaje. Se apoya sobre, entre otras, la concepción del lenguaje de Humboldt y da preeminencia al significado sobre la referencia. El lenguaje deja de ser el instrumento con el que un sujeto habla del mundo, abre él mismo el mundo y es mediador necesario y condición de cualquier experiencia y conocimiento. Se encontrará un excelente planteamiento de los problemas suscitados por el «giro lingüístico» en el libro de Cristina Lafont, *La razón como lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.

La preeminencia del significado sobre la referencia es el rasgo central que pone en relación este tema con las artes plásticas, literarias, musicales, etc., es decir, con el arte en general, pues ha sido en el ámbito del arte y de la estética donde el debate sobre la eventual preeminencia del significado sobre la referencia ha alcanzado mayor dimensión.

En el presente trabajo no pretendo utilizar conceptos filosóficos para estudiar las artes plásticas, tampoco trazar panoramas generales en los que puedan incluirse la filosofía, las artes plásticas y la literatura. Por lo general, este tipo de proceder ha dado escasos, cuando no malos, resultados. Sin embargo, y esta es la razón que me mueve a redactarlo, creo que la noción de «giro lingüístico» permite un punto de vista sobre las artes plásticas que contribuye a su mejor comprensión.

[6] Cfr. J. Golding, *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza, 1993 (edic. orig., 1959).

Ahora se pone en cuestión el fundamento mismo: a medida que se multiplican los puntos de vista dejan de ser funcionales los sistemas de representación tradicionales, el espacio figurado se rompe y no es posible articularlo como referente de una mirada. ¿Es posible articularlo como referente de varias miradas? En los años 1908 y 1909, Braque y Picasso hicieron un considerable esfuerzo por alcanzar un resultado positivo por este camino, pero pronto advirtieron sus limitaciones y, a la vez, empezaron a descubrir que el espacio plano sobre el que se representaban los motivos empezaba a adquirir un protagonismo cada vez más efectivo. Creo que dieron un salto considerable en 1910 y sobre todo en el período 1911-1913: el espacio plano sustituye al figurado y los motivos empiezan a disponerse sobre el espacio plano, no en el figurado[7]. Lo cual supone que las pautas de representación y disposición de los motivos, los fundamentos de la unidad plástica de la obra, no se encuentran ya en el espacio figurado, sino en los caracteres propios del plano pictórico: se pasa de las líneas ortogonales y los puntos de fuga del espacio figurado a los ejes verticales y horizontales, a las líneas oblicuas, al ritmo sesgado, etc., de una superficie plana con un formato definido.

La sustitución los factores de organización de la imagen propios del espacio figurado, referente de una mirada por pautas que dependen de la condición misma del plano pictórico, implica la desaparición de la mirada como fundamento de la imagen pintada. Y, por consiguiente, del sujeto virtual que mira (fundamento, a su vez de esa mirada). Cuando en 1912 y 1913 Braque y Picasso introducen papeles pegados y realizan collages, confirman las posibilidades de un nuevo sistema de representación sobre el plano que no oculta su condición plana, tanto más cuanto que esos elementos son, también ellos, planos: papeles que no ignoran su condición de tal sino que la afirman (incluso cuando representan de forma ilusionista superficies pintadas: el veteado de la madera o el ornamento de una greca, por ejemplo), que se superponen y organizan en atención a ejes precisos dependientes del rectángulo, el óvalo o el cuadrado que es el formato del cuadro, que dejan a la materia del lienzo o del papel el protagonismo de aparecer como lo que son –superficie plana de lienzo y papel– en la configuración de la imagen representada, sin ocultarla mediante un espacio figurado que la recubra. Cuando Braque y Picasso, pero sobre todo el malagueño, «rellenan» de punteado cromático un plano, insisten sobre su condición y eliminan de forma radical cualquier pretensión del ilusionismo tradicional.

[7] La evolución de Braque y Picasso es visible en la trayectoria que conduce desde las obras –preferentemente paisajes y naturalezas muertas, pero también algún retrato y alguna figura– en las que aparecen motivos «cubistizados» en un espacio tridimensional, hasta aquellas otras –ante todo naturalezas muertas– en que los motivos desaparecen en el tramado «compositivo» de la pintura, para dar inmediatamente paso a lo que algunos historiadores han llamado «cubismo sintético», en el que esa trama compositiva, en ocasiones collages y papeles pegados, es completamente plana.

Entiéndase bien, ello no quiere decir que dejen de representar, tampoco que su representación se atenga al «concepto» de las cosas o que sus imágenes dejen de ser visuales. ¿Cómo podría dejar de pertenecer una pintura al dominio de la visualidad? Ni Braque ni Picasso representan el concepto-esquema de las cosas, de copas o guitarras, de fruteros, mandolinas o partituras musicales[8]. No practican dibujo técnico alguno ni pretenden ofrecer un esquema a partir del cual podría construirse un objeto. Las cuerdas de la guitarra, la forma de su perfil, las líneas de la partitura, la hoja del periódico, el pie de la copa, el gollete de la botella, el juego geométrico, romboidal, del vidrio, el contraste de la etiqueta, son algunos de los motivos que aparecen en muchas de las pinturas y collages de Braque, Picasso y Gris..., son todos motivos visuales, «partes» de los objetos representados que remiten directamente a ellos y que nos permiten a nosotros, espectadores, saber qué es lo que ahí se ha representado. Pero nuestra mirada empírica, de la que era referente el espacio figurado tradicional, no las percibe así: las percibe en un espacio tridimensional y ahora se han dispuesto en un plano. El plano no se oculta, es plano con valores semánticos y, en tanto que tal, factor determinante en la organización de la imagen. Nunca mejor que ahora se puede hablar de una imagen construida.

Una imagen construida que, sin embargo, nunca abandona por completo el reconocimiento. Cuando éste se hace difícil, ambos artistas introducen motivos que permiten la rememoración de la figura y proporcionan la «clave» representacional de la imagen. A veces es un motivo figurativo, como la escultura de Nueva Caledonia que aparece en la parte superior del *Retrato de Kahnweiler* (1910, Chicago, The Art Institute), en otras ocasiones es un letrero, como sucede en *«Ma Jolie»* (1911-1912, Nueva York, MOMA), o cualesquiera de los muchos motivos que nos permiten «adivinar» los objetos representados: las clavijas de las guitarras, las pipas de los poetas, las copas y los vasos de los bebedores...

Destaco la importancia del «plano pictórico» sobre la «multiplicidad de puntos de vista» por varias razones (de índole muy diferente). Primero, porque me parece el rasgo sustancial del cubismo, que, si en los momentos iniciales se atiene efectivamente a la multiplicidad de puntos de vista, abandona de manera paulatina esta preocupación y creo que a partir de 1912 abandona de forma definitiva la noción de punto de vista: ¿es referente de un punto de vista un papel de empapelar paredes, una página de periódico, una

[8] La idea según la cual el cubismo se explica a partir de la sustitución de la representación de las cosas por la representación de su concepto posee una fuerte tradición en los análisis del movimiento y tiene su origen en los textos fundacionales del mismo. Apollinaire habló de «elementos extraídos de la realidad del conocimiento» y no de la realidad de la visión, y afirmó que la mayor parte de los nuevos pintores [cubistas] «hacen matemáticas sin saberlo». G. Apollinaire, *Les peintres cubistes* (edic. de L. C. Breunig y J.-Ll. Chevalier), París, Hermann, 1980, 68 y 60, respectivamente [trad. castellana: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas,* Madrid, Visor, 1994, 31 y 19].

partitura musical? Más me inclino a pensar que son lo que son, objetos de materias diversas y de condición plana. Después, en segundo lugar, porque sólo atendiendo a los problemas que suscita el plano pictórico se comprende la importancia histórica que ha tenido este movimiento: la mayor parte de las orientaciones para las que constituye horizonte (y, muchas veces, fundamento) trabajan sobre la condición de la imagen en el plano y no sobre la multiplicidad de puntos de vista (pienso más en constructivistas y neoplásticos, en la tendencia a la abstracción geométrica que en el futurismo).

La pretensión de construir un lenguaje radicalmente nuevo que caracteriza a los movimientos de vanguardia encuentra aquí su punto de partida. Cuando Malevich pinta *Construcción suprematista: cuadrado rojo y cuadrado negro* (1915, New York, MOMA), por ejemplo, el punto de vista, cualquier punto de vista ha desaparecido y la imagen pintada no es término de mirada empírica alguna; lo mismo sucede con el Mondrian de *Composición* (1916, New York, Guggenheim). En ambos casos la pintura «maneja» signos cuyo valor semántico se configura a partir de sus relaciones en el plano. Es obvio que se trata de sistemas visuales, pero no de sistemas visuales que limitan su marco de referencia a la representación del mundo empírico percibido. La imagen creada no es trasunto del mundo que la mirada empírica capta.

La condición del espacio no es asunto banal en la pintura, ni tampoco sólo rasgo estilístico. En él se articulan su condición técnico-material y su valor semántico. El espacio es a la pintura lo que el discurso (temporal) a la narración, condición para la representación de cualquier motivo, y de la misma manera que el discurso supone un sujeto que, en primera o tercera persona, habla de las cosas, el espacio presupone también la mirada de un sujeto que percibe y representa las cosas..., al menos discurso y espacio pictórico convencionalmente considerados. Al sustituir el espacio figurado tridimensional por el plano, la pintura introduce una alteración sustancial pues la mirada empírica percibe un espacio tridimensional.

La pintura se ha convertido en un signo que no se *parece* al objeto al que hace referencia y que, a pesar de todo, representa. La habitual distinción entre signos que fundan su significado en el parecido y signos de carácter arbitrario se hace ahora bastante más compleja. La imagen cubista no se parece al objeto que representa, pero sigue representando un objeto: no se parece, ante todo, porque es el plano el que ha sustituido al espacio tridimensional (y no desea introducir ilusionismo sobre lo que no es), pero lo representa. Podemos reconocer motivos –el perfil de la copa, las cuerdas de la guitarra, el pautado de la partitura... –que se *parecen* o leyendas que nos remiten al motivo y permiten una rememoración perceptiva. Pero este reconocimiento, rememoración y reconstrucción (y muchas veces las tres cosas) tiene poco que ver con el *parecido* tradicionalmente admitido.

Menos aún tiene que ver con el parecido el juego de ritmos de la pintura de Mondrian. Si, como suele afirmarse, ofrece el equilibrio mismo de la naturaleza, ello no es porque tales imágenes se parezcan a o reproduzcan tal equilibrio, sino porque la ley de su construcción es la del equilibrio. Ahora bien, semejante ley es un recurso propio del lenguaje y sólo en el lenguaje encuentra su fundamento. Ello plantea un problema que, por muy abstracta que sea la pintura, no puede ser obviado: el reconocimiento. ¿Cómo reconocer en la imagen de Mondrian el «equilibrio» (o el desequilibrio) del mundo? Tales, equilibrio y desequilibrio, se dan en la realidad factual pero no como objetos que la pintura puede representar. No puedo descubrir su verdad comprobando su adecuación pues carezco de objeto que me sirva de referencia: percibo entidades equilibradas o desequilibradas pero no el equilibrio o el desequilibrio mismos. En la pintura de Mondrian se representa un motivo que no está antes en parte alguna, pero que no pretende ser caprichoso ni mera proyección subjetiva.

Todas estas notas no hacen sino llamar la atención sobre el papel determinante que ha adquirido el lenguaje: no es instrumento de un sujeto ni trasunto de una mirada, sino él mismo sujeto, no copia el mundo al que se refiere sino que abre un mundo. Ello plantea una serie de cuestiones que están casi siempre en el fondo de los interrogantes planteados por el «arte abstracto» (y que dan razón de su incomprensión). Cómo se articulan los factores de referencia y los de significado es el primero de ellos, pues, tal como indicaba, la referencia no se ha perdido y hay una rememoración de objetos, hechos y situaciones.

Qué mundo es ese que abre y cómo se articula con el empírico es cuestión sobre la que será preciso reflexionar. Me atrevo a decir ahora que las imágenes artísticas abren un mundo ficticio que nos permite mirar el nuestro, de la misma manera que *Madame Bovary* no nos sirve para identificar apasionados amores adúlteros (o la «clase de los amores adúlteros», si de tal cosa puede hablarse) o, más rigurosamente, las posibilidades de realización personal de una mujer concreta (o la «clase de las posibilidades de realización» de las mujeres), pero sí crea expectativas de comprensión –tal es mirar el mundo– para la realización de una mujer, y sus trabas, allá donde la encontremos (sin que, por su carácter ficticio, ¡es una novela!, implique necesariamente criterios de comportamiento al respecto). El *Guernica* picassiano no me permite reconocer el terror concreto que padeció la ciudad de Guernica aquel lunes 26 de abril de 1937 (ni el terror de otros bombardeos semejantes), pero sí nos permite comprender visualmente la condición del terror (en el que están incluidos aquellos hechos), nos proporciona pautas de interpretación del mundo en lo que al terror y la violencia se refiere. Las teorías no se refieren a singulares concretos, pero permiten comprender singulares concretos: de la misma manera, las imágenes artísticas también permiten la interpretación de singulares concretos al «dotarnos» de expectativas sobre los mismos.

El «giro lingüístico» abre caminos inesperados –pero buscados– que arte y literatura recorren con audacia en el siglo XX. En este recorrido están acompañados por la teoría o, mejor, las teorías: la condición sígnica de la imagen, su eventual carácter creador, la recepción... Los planteamientos de la estética y la teoría del arte dan, ellos también, un «giro copernicano» que quizá no hubiera sido posible, hubiera carecido de sentido, sin la práctica misma del arte.

Ludwig Wittgenstein

José Luis Prades

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) es, posiblemente, el filósofo del siglo XX que ha tenido un mayor impacto sobre la filosofía académica. Aunque en el ámbito de la filosofía anglosajona (que en los años sesenta estuvo claramente denominada por su pensamiento) su influencia actual es menos obvia, sigue siendo el referente básico respecto al que mucha de la producción contemporánea se define en ámbitos tan diferentes como la teoría del significado, la filosofía de la mente o la epistemología.

Todo ello no nos debe hacer olvidar que Wittgenstein fue, básicamente, un filósofo del lenguaje. Si tuviéramos que escoger un problema como el hilo conductor de toda su producción filosófica, no sería arbitrario hablar de la gran cuestión que Frege había colocado en el centro mismo de la reflexión filosófica: la determinación del significado, la necesidad lógica. Cualquier uso significativo del lenguaje presupone una diferencia entre ciertas conexiones empíricas y ciertas conexiones «internas» (i.e. no-empíricas) con el mundo. Si un enunciado tiene condiciones de verdad, no puede ser un hecho empírico qué es lo que ha de pasar en el mundo para que el enunciado sea verdadero, aunque, por supuesto, sea un hecho empírico el que esas condiciones se vean satisfechas o no. Esta cuestión puede parecer, a primera vista, bastante alejada de las discusiones convencionales sobre la experiencia estética. Sin embargo, no está mucho más alejada de lo que puedan estarlo otras muchas cuestiones que Wittgenstein sí aceptó como cruciales para entender sus puntos de vista sobre el significado: la diferencia entre decir y mostrar, por ejemplo, fue una diferencia que siempre consideró vionculada al hecho de que el significado estableciera ciertas conexiones no empíricas con ciertos hechos posibles. Y, como veremos, la manera (cambiante) en que se articula el análisis de esa diferencia es una clave fundamental para entender sus distintos puntos de vista sobre Estética.

Por ello, no deja de ser paradójico que la reflexión sobre problemas de Estética no ocupe una porción mayor de los escritos de Wittgenstein. Apenas algunos párrafos aislados en sus escritos anteriores a los años treinta, algunas reflexiones en sus diarios y cuadernos y una conferencia de 1938 de la que nos han quedado las notas que tomaron sus discípulos. El hecho es más relevante cuando tenemos en cuenta no sólo la importancia que en su vida tuvieron la música y la arquitectura, sino también el contexto cultural y social en el que se formó su sensibilidad. Su familia, de la altísima burguesía del imperio austrohúngaro, estuvo en el centro de la vida artística de la Viena de comienzo de siglo: un contexto cultural que produjo figuras tan emblemáticas como Schoenberg y Loos. Y no es exagerado decir que la experiencia

estética marcó siempre su actitud vital. Llegó a afirmar que la importancia de la música en su vida era de tal magnitud que cualquier referencia explícita a ella en sus escritos filosóficos había de ser necesariamente injusta e incomprendida por sus lectores. Sus más conocidas y recurrentes obsesiones respecto a la decadencia de la cultura occidental en el siglo XX y al carácter pervertido de la noción de progreso en la que se ha instalado están íntimamente conectadas con su profundo rechazo de muchas de sus elaboraciones estéticas. Por otra parte, no es fácil encontrar un hilo conductor entre sus opiniones estéticas: en arquitectura, por ejemplo, siempre defendió un ideal funcionalista, con el más absoluto rechazo de la profusión de elementos decorativos superfluos –no es difícil encuadrar esas opiniones en la Viena de comienzos de siglo. En música, sin embargo, nunca sintió ninguna atracción por la música del siglo XX –llegó a decir que la tradición musical respetable había terminado con la obra de Brahms.

La diferencia crucial entre el *Tractatus* (publicado en 1921) y la denominada filosofía del «segundo Wittgenstein» radica en la manera en que se articulan los límites del significado. El *Tractatus* defiende una concepción pictórica, según la cual el sentido de una proposición viene dado exclusivamente por los hechos posibles –entendidos como posibles combinaciones de objetos– que la harían verdadera. Describir hechos posibles es la única función significativa del lenguaje. Los juicios estéticos, como los éticos, no describen ningún hecho. Las evaluaciones estéticas no tratan de decir propiamente nada: no son verdaderas proposiciones que afirmen que el mundo es de tal y cual manera[1]. Etica y Estética tienen, en el *Tractatus,* una cierta similitud con la Lógica. Sus (aparentes) proposiciones no dicen nada, sino que son mostradas. Sin embargo, hay también una diferencia fundamental: las (aparentes) proposiciones de la Lógica son mostradas por las proposiciones empíricas –el fundamento de la verdad lógica son las conexiones internas entre las proposiciones empíricas ordinarias. Pero ningún conjunto de proposiciones significativas puede mostrar valores éticos o estéticos. Las (aparentes) proposiciones de la Etica y la Estética están conectadas a las actitudes y la voluntad del sujeto. No dependen de cómo sea el mundo, sino de la actitud del sujeto ante el mundo.

Tal sujeto no puede ser un sujeto empírico. Este requisito está en la base misma de la teoría pictórica del significado. Permite, aparentemente, mantener la teoría del significado al margen de cualquier contaminación psicológica. Recoge y modifica la distinción de Schopenhauer entre un sujeto pensante ilusorio y un sujeto metafísico e inefable que es el sujeto-de-la-voluntad. Wittgenstein elabora la distinción de un modo que pretende resolver, a la vez, muchas de las tensiones que la tradición filosófica había encontrado en la conceptualización de la subjetividad. Por una parte, problemas derivados de la idea, consustancial a la tradición empirista, de que ningún elemento del mundo de experiencia puede estar necesariamente vinculado a ella[2]. Por otra, el intento de recuperar, como Kant, la autonomía de los valores respecto a los hechos, incluso respecto a los hechos subjetivos. Consideremos el problema desde el siguiente punto de vista: cualquier conexión entre hechos es una conexión empírica. Mi mente empírica –como un conjunto de hechos psíquicos–

[1] Sobre la forma general de la proposición, cfr. *Tractatus,* 4.5.
[2] Cfr. *Tractatus,* 5.631-5.641.

sólo puede mover el mundo si ciertas regularidades empíricas no soy yo quien mueve mi cuerpo. Por otra parte, del hecho de que el mundo sea como es, del hecho de que ciertas proposiciones sean verdaderas, no se sigue ningún valor. Al apelar a una voluntad trascendental, Wittgenstein está considerando que ambos problemas son dos caras de la misma moneda. Los valores (éticos y estéticos) no residen en ningún rasgo del mundo, sino en una actitud del sujeto trascendental ante los hechos. Los valores éticos dependen de la capacidad de aceptar cómo es el mundo sin verse afectado por ello[3]. De la capacidad mística de considerar el mundo «sub aespecie aeternitatis»[4]. «Etica y estética son una misma cosa»[5]: ambas dependen de la capacidad de maravillarse de la existencia del mundo. Dado que la capacidad mística presupone que el sujeto trascendental no se ve afectado por los hechos, no podría expresarse en una peculiar sensación ante un determinado tipo de suceso, en oposición a otro cualquiera.

Hay, por supuesto, algunas aplicaciones más específicas y relevantes para la experiencia estética. La idea de que la contemplación estética es la contemplación del objeto «sub aespecie aeternitatis» puede vincularse a la idea de Schopenhauer de que la experiencia estética consiste en la liberación de nuestros deseos empíricos, al llenar la mente completamente con el objeto contemplado. Y, por supuesto, subyaciendo a ambos tratamientos está la tesis kantiana de la contemplación desinteresada.

Así pues, la necesidad de la voluntad trascendental está vinculada, por una parte, a una particular concepción atomista de los hechos, que había sido típica de la tradición empirista y, por otra, a la necesidad de dar cuenta del ámbito de los valores en términos de una actitud ante los hechos. Es dudoso que, ni siquiera formalmente, la posición de Wittgenstein consiga librarse de las tensiones involucradas en este proyecto. Es dudoso, por ejemplo, que pueda considerarse como un intento afortunado de resolver el problema que subyace a la antinomia kantiana del gusto. En el caso de Kant, tenemos, al menos, una explicación de cómo las pretensiones de universalidad del juicio estético pueden reconciliarse con el carácter subjetivo de la capacidad de aceptarlo, o con el carácter subjetivo de la experiencia de agrado que lo hace posible. Formalmente, la posición de Wittgenstein en el *Tractatus* parece negarse a sí misma la posibilidad de una explicación semejante. La existencia de sensaciones de agrado o desagrado no puede ser, para Wittgenstein, una condición de posibilidad de la experiencia estética. Su alejamiento de la humanidad de carne y hueso la convierte en difícilmente inteligible. Cualquier teoría que pretenda analizar la forma de la experiencia de los valores debe reconciliar el contenido de éstos con el hecho de que pueden constituirse en motivos reales de la actuación de los seres humanos (de ciertas acciones de los organismos vivos o, al menos, de ciertos pensamientos de las mentes empíricas). El situar la voluntad trascendental completamente al margen de la mente empírica no es, precisamente, un movimiento que pueda ayudar a satisfacer este requisito.

Como es bien sabido, a comienzos de los años treinta Wittgenstein comenzó a elaborar los pensamientos que, años más tarde, darían lugar a las *Investigaciones*

[3] *Idem*, 6.42-6.43.
[4] *Idem*, 6.45.
[5] *Idem*, 6.421.

Filosóficas. Su nueva aproximación al problema del significado supuso el abandono de la tesis del *Tractatus* de que la única función del lenguaje era la de figurar hechos. Con ello, se abandona también la necesidad de mecanismos trascendentales para preservar la evaluación estética y, en general, los juicios de valor. Parte esencial de la nueva perspectiva sobre el significado es la idea de que el significado lingüístico depende crucialmente de la praxis: de las prácticas cotidianas en las que se usan las palabras. La dependencia del significado respecto a la forma de vida está en el núcleo mismo de la tesis wittgensteiniana de la autonomía de la gramática: no hay un punto de vista externo desde el que nuestras convenciones lingüísticas puedan ser justificadas. No tiene sentido hablar de un ajuste entre mundo y lenguaje, dado que cualquier descripción del mundo presupone su clasificación por medio de predicados. Y cualquier clasificación semejante presupone una práctica clasificatoria a la que no puede justificar. Este es el nuevo aspecto de la idea del *Tractatus* de que la forma lógica sólo puede ser mostrada.

Las diferencias con su obra anterior son, sin embargo, enormes. La tesis de que las relaciones internas no pueden ser descritas se mantiene: cualquier intento de describir las convenciones lingüísticas las presupone necesariamente. Pero los mecanismos trascendentales se sustituyen por la práctica cotidiana de medir el mundo con el lenguaje. Ahora bien, el carácter atónomo de la gramática implica que no es posible un punto de vista externo desde el que evaluar el patrón de medida. La percepción del significado que tienen los seres humanos de carne y hueso –su manera de reaccionar ante determinadas situaciones y coincidir a-racionalmente a la hora de aplicar determinados predicados– es constitutiva del significado de nuestras palabras. Ello explica que las analogías con la percepción estética estén situadas en el centro mismo de la teoría del significado del segundo Wittgenstein. La aplicación de un predicado de color a una situación nueva es, de hecho, tan injustificable como decidir cuál es la mejor manera de continuar una sinfonía. En ambos casos, por supuesto, podemos dar razones. Pero en ambos casos la posibilidad de dar razones tiene un límite. El significado presupone que los seres humanos no sean sistemáticamente ciegos al significado: presupone que vivimos instalados en la confortable experiencia de que ciertas palabras son las convenientes para describir ciertas situaciones, de que ciertas conexiones son las adecuadas[6]. Percibimos, por ejemplo, que el predicado «profundo» tiene una aplicación natural tanto a las penas como a un pozo. Tal percepción es injustificable. No es posible un análisis reductivo de los mecanismos que la hacen posible porque son del mismo tipo que la capacidad de aplicar un predicado ordinario («azul») a dos situaciones distintas. Son una condición de posibilidad del significado.

Pensemos, por ejemplo, en la subjetividad de la experiencia estética y en las pretensiones de universalidad que el juicio estético tiene. En la «Conferencia sobre Estética», Wittgenstein se enfrenta a esta tensión retrotrayéndola a otros muchos fenómenos que yacen ocultos en las condiciones de posibilidad del significado. La ventaja de esta estrategia es obvia: permite apreciar por qué las capacidades que ponemos en juego en la percepción estética no son diferentes de las que ponemos en juego a la hora de decidir que un predicado ordinario («azul») ha de aplicarse a

[6] Cfr. *PU*, II, pp. 175-176, 210.

dos situaciones distintas. Existe, por supuesto, otra peculiaridad de la gramática de la evaluación estética: a diferencia de los usos del lenguaje puramente descriptivos, permitimos una mayor discrepancia entre los individuos a la hora de realizar juicios estéticos. Cuando creo que un objeto es bello, creo también que tú deberías compartir mi juicio, pero entiendo que puedas no compartirlo. Wittgenstein, aunque reconoce el hecho, no presta excesiva atención a él[7]. Y, sin embargo, es un hecho crucial para poder apreciar la conexión entre la experiencia estética y la posibilidad de un acuerdo intersubjetivo a la hora de describir el mundo de objetos.

En la «Conferencia sobre Estética», está más preocupado por atacar las formas empiristas de subjetivismo estético. Para ello, utiliza la doctrina de la intencionalidad, que había comenzado a desarrollar a comienzo de los años treinta y que iba a ser fundamental en las *Investigaciones Filosóficas.* La conexión entre la experiencia estética y el objeto estético es interna. La experiencia estética no es una particular sensación de agrado que esté causada por el objeto de arte y que podría haber estado causada por otro objeto cualquier. Por una parte, Wittgenstein apela al hecho de que la experiencia estética tiene un contenido intencional[8]. Por otra, recuerda su propio ataque (elaborado en las *Philosophische Bemerkungen,* a comienzos de los años treinta) a las teorías empiristas de la intencionalidad[9]. Si el contenido intencional fuera una determinada sensación, siempre sería una cuestión empírica qué es lo que el lenguaje representa. Esa es la crítica a la «tercera entidad» que va a jugar un papel tan relevante en las *Investigaciones.* De un modo semejante, Wittgenstein insiste en que no podemos concebir un juicio estético como un juicio sobre el placer o desagrado que me produce la contemplación de un determinado objeto. Ese placer podría ser causado por la ingestión de drogas, por ejemplo. La experiencia estética, no[10].

De este tipo de reflexiones Wittgenstein concluye que las explicaciones estéticas no son psicológicas. En general no son hipótesis empíricas[11]. Opera típicamente tratando de conseguir que el oyente sea capaz de percibir un aspecto de la obra de arte que le había pasado desapercibido[12]. Este tipo de aproximación está íntimamente vinculado con el problema del «ver como» que recibiría un análisis minucioso en la segunda parte (capítulo XI) de las *Investigaciones Filosóficas.* Lo que es aparentemente paradójico en el «ver como» es el hecho de que percibimos a la vez cambios en el contenido perceptivo (el mismo dibujo se ve, por ejemplo, como pato o como conejo), mientras que, por otra parte, también vemos *que* el objeto percibido no ha cambiado en modo alguno. Típicamente se asocia la posición de Wittgenstein a la de la psicología de la *Gestalt.* Sin embargo, es importante poner de manifiesto algunas diferencias relevantes. Wittgenstein aceptaría, por supuesto, que percibimos totalidades organizadas y que el contenido de nuestra percepción no es reductible a una suma de átomos que se mantienen constantes cuando el «ver como» se altera sin que el objeto percibido cambie. Como los psicólogos de la *Gestalt,* Wittgenstein se opone radicalmente a la explicación empirista de la percepción de un nuevo

[7] Cfr. *LCE,* I, 34-6.
[8] *Idem,* IV, 9-12.
[9] Cfr. *LCE,* II, 23-36.
[10] *Idem,* II, 11-28.
[11] *Idem,* II, 27-39.
[12] *Idem,* I, 12.

aspecto en un objeto: la idea de que los átomos de experiencia se mantienen constantes aunque son interpretados de una manera diferente. Pero Wittgenstein se opone también a la explicación típicamente gestalttista: la idea de que la organización o la estructura del contenido perceptivo es un elemento *más* de la percepción, como puedan serlo el color o la forma del objeto que se percibe. El hecho de que hay un objeto que no ha cambiado es constitutivo del contenido fenomenológico de esa percepción. Del mismo modo, la percepción de ciertos rasgos en una melodía no es función de la percepción de cierta secuencia de átomos sonoros. No es, tampoco, la percepción de una propiedad diferente, además de la secuencia de sonidos. El carácter específico de la percepción está internamente vinculado al hecho de que ha sido producida por una secuencia de sonidos determinada. La experiencia estética requiere la percepción de una relación interna entre los elementos que causan la experiencia y el hecho de que la causen.

Wittgenstein vincula su tesis anti-subjetivista (la evaluación estética no es la mera expresión de placer o disgusto ante la contemplación de un determinado objeto) con la tesis de que los adjetivos estéticos adquieren su significado de un conjunto de prácticas. De hecho, el uso de determinados adjetivos («bonito», «horrible»...) no es la marca de la evaluación estética. Por supuesto, una precondición del uso estético de tales predicados son las reacciones de placer y desagrado. Pero el contexto estético de evaluación es un contexto normativo. La mera capacidad de sentir placer o emitir ciertos adjetivos no determina que alguien sea capaz de realizar la evaluación estética. El contexto de evaluación estética implica que la persona que hace un juicio estético es capaz de hacer ciertas cosas además de realizar el juicio. Es capaz, por ejemplo, de dar ciertas razones para su juicio, referirse a ciertos paradigmas, o establecer ciertas analogías.

La diferencia entre un juicio estético y uno no estético no radica en las palabras que usemos, sino en que se satisfagan las condiciones de posibilidad de que adquieran un determinado significado. La experiencia estética más puntual requiere constitutivamente un trasfondo de prácticas humanas. Hay una conexión constitutiva entre el contenido de esa experiencia y las capacidades que la hacen posible. Una conexión constitutiva que, como en muchas áreas de la filosofía, ha pasado desapercibida a los que han reificado el momento en que, para cada sujeto, aparece como superdeterminado el contenido de su experiencia. La idea de que existen conexiones constitutivas entre distintos hechos es una de las más fructíferas de la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein y una de las que más le aleja de la tradición empirista.

El lector no familiarizado con su filosofía del lenguaje sentirá sin duda perplejidad al percibir que hay una pregunta que no es nunca el centro de la discusión en la «Conferencia sobre Estética». Nunca considera que la cuestión «¿Qué es el arte?» sea una cuestión legítima. De hecho, Wittgenstein aplica explícitamente su tesis de los «aires de familia». Hay que tener en cuenta esta tesis se aplica por igual a un predicado como «ser un juego» y a un predicado como «ser bello». Por ello, por sí misma no descalifica un análisis más específico de la práctica y la experiencia estética. Y, desgraciadamente, ni en la «Conferencia sobre Estética», ni las escasas alusiones de sus escritos posteriores podemos encontrar elementos relevantes para tal empresa.

Consideremos, por ejemplo, el problema de los patrones estéticos de evaluación y su conexión con el contenido de la experiencia estética. Decir que los contextos

de evaluación estética son normativos implica que somos capaces de dar algunas razones de nuestros juicios. Por otra parte, los patrones a los que podemos hacer referencia no son normalmente reglas explícitas. Ello es parte de la autonomía de la Estética. Por ejemplo, la utilización de un nuevo predicado para todos los coches verdes genera un mecanismo clasificatorio no autónomo: la relación de semejanza seleccionada es comprensible para quien no conozca el patrón. Es obvio que no es esa la forma en que utilizamos los patrones de evaluación estética y ello está relacionado con el hecho de que no puedan adoptar siempre la forma de reglas explícitas: los introducimos apelando a paradigmas y a analogías. Ello es la razón, también, por la que la educación estética permite cambiar el contenido de nuestra experiencia. Ahora bien, Wittgenstein reconoce que la evaluación estética no siempre adopta la forma de referencia implícita a un patrón. No siempre la expresión de agrado estético adopta la forma «... es correcto». No es inteligible la reacción ante ciertos espectáculos de la naturaleza o, utilizando un ejemplo del mismo Wittgenstein, ante ciertos pasajes de Beethoven, diciendo que son correctos. Podríamos decir, quizá, que la impresión que nos producen los constituye en paradigmas. Ello nos lleva a una cuestión crucial: tiene que existir alguna relación entre ciertos juicios previos a cualquier aprendizaje estético y la posibilidad de introducirse en los patrones de evaluación estética. Y esa cuestión está conectada, obviamente, con el hecho de que la posibilidad del desacuerdo es constitutiva de la forma de evaluación estética, mientras que no implica que un juicio estético no pueda tener pretensiones de inter-subjetividad.

Bibliografía

Bouveresse, J., *Wittgenstein y la Estética,* Universidad de Valencia, 1993. Cavell, S., *Must we Mean What we Say?,* segunda edición, Cambridge University Press, 1976. Hagberg, G. L., *Art as Language. Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory,* Ithaca, Cornell University Press, 1995. Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1921. Wittgenstein, L., *Philosophische Bemerkungen/Philosophical Remarks,* Oxford, Blackwell, 1964. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief,* Oxford, Blackwell, 1966; corresponde a conferencias de finales de los años treinta; se cita como «*PU*».

Martin Heidegger

Vicente Jarque

Uno de los rasgos determinantes del pensamiento de Heidegger (1889-1976), y tal vez uno de sus mayores aciertos, ha sido su resistencia a seguir la habitual compartimentación académica de la filosofía en un conjunto más o menos articulado de especialidades autónomas. Como él mismo ha declarado retrospectivamente, su meditación giró siempre en torno a esos dos grandes problemas básicos que solemos denominar «ser» y «lenguaje». De hecho, lo característico de la reflexión heideggeriana a partir de *Ser y tiempo* es su manera de proceder desde aquello que entrevé la mirada particular, la del *Dasein* en «estado de yecto», es decir, el «existente» que se ve «arrojado al mundo» y queda aprisionado en su inmediata «inautenticidad», dirigido de suyo hacia el ámbito de lo ente y de su representación, para enseguida remontarse hacia lo «verdadero», lo «esencial» que sólo se mostraría (aunque como algo que a un tiempo permanece «oculto») a la luz de una interrogación de orden ontológico donde lo que se pone en juego es la posibilidad de una «decisión» en favor del ser como elusivo «fundamento» del ente.

Las anteriores formulaciones no engañan acerca del carácter irritantemente abstruso del estilo heideggeriano. A este respecto, lo importante es no dejarse impresionar por ello y, pese a todo, tratar de reconocer algunos claros que nos permitan orientarnos en ese frondoso y oscuro bosque. En lo que concierne a nuestro problema, estas ideas deben ponerse en relación con la concepción que Heidegger se hizo de la Estética como la forma típicamente «metafísica» de reflexión sobre el arte. En las lecciones sobre Nietzsche la definía como «la consideración sentimental del hombre en su relación con lo bello» y, en correspondencia con ella, «la consideración de lo bello en cuanto que se relaciona con el estado sentimental del hombre». Así pues, en el mejor de los casos, la Estética occidental se habría venido ocupando del *aisthetón,* lo sensible, en cuanto que a su través se manifestaría lo inteligible. En esta medida, el pensamiento estético tradicional habría quedado atrapado en la «metafísica» contraposición de sujeto y objeto, donde la obra de arte sólo contaría como una clase de objeto sensible supeditado a las necesidades particulares, en el fondo «sentimentales», de un sujeto finalmente identificado con la «experiencia vivida» del yo individual. Por el contrario, lo que sobresale en el pensamiento estético de Heidegger es su patente interés por confrontar el arte desde una perspectiva estrictamente ontológica, como un acontecimiento fundamental en el marco de la que denomina «historia del ser» y, por cierto, siempre en función de su peculiar comprensión ontológica del lenguaje.

De hecho, el sesgo que habría de adquirir la reflexión estética heideggeriana quedaría definido bastante pronto, entre 1935 y 1936, en su célebre ensayo sobre *El origen de la obra de arte.* Ya es significativo que su punto de partida no sea ni el arte ni el artista, sino la obra misma como «cosa», esto es, el lugar donde «el arte se esconde», donde propiamente reside su «enigma». Ahora bien, la determinación de la obra como «cosa» conduce a una previa elucidación de aquello en que consiste el «ser cosa» de la «cosa». El asunto no se resuelve apelando a las concepciones habituales («metafísicas») que hacen de la «cosa» un mero soporte de propiedades, o la unidad de una pluralidad de sensaciones, o la articulación de una forma en una materia. Dando un paso más allá, Heidegger compara la «cosa» con el «instrumento». Pero un instrumento es justamente lo que en *Ser y tiempo* se presentaba como aquello que está «a la mano», es decir, como el «objeto» metafísico sin otro sentido que el otorgado por el sujeto que en él confía cuando de él se sirve.

En cuanto que «cosa», en efecto, la obra de arte deberá ser diferenciada del mero instrumento. El filósofo trata de hacerlo recurriendo a un ejemplo: un cuadro de Van Gogh donde se representa un par de zapatos viejos que el propio Heidegger, acaso arbitrariamente, atribuye a una campesina. En un pasaje de notoria cursilería (hasta el insufrible Derrida lo ha calificado como «un momento de abandono patético») en donde se nos obsequia con una especie de «fenomenología» de la vida agrícola, el intérprete se esfuerza en que el cuadro «hable». Y lo que el cuadro le «dice» a Heidegger es «el ser-instrumento» del instrumento: la esencia que en el instrumento se oculta justamente para asegurar y no perturbar su disponibilidad para el uso. Ahora bien, esto significa que «en la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente», que «el ser de lo existente» llega en ella a «lo permanente de su aparecer». No se trata, por cierto, del «ser zapato» de aquellos zapatos en concreto, sino más bien de la «esencia universal», de «la verdad de lo existente» en general. Dicho de otro modo: en la obra de arte, en cuanto que «cosa», los objetos quedarían purificados de su apariencia instrumental, subjetiva, y devueltos a su dimensión esencial como «cosas» reposantes en sí y configuradoras de un «mundo».

La caracterización de la obra de arte como «puesta en obra de la verdad» exige una clarificación acerca de en qué consiste esa verdad que se pone en obra. Ahora bien, la concepción heideggeriana de la verdad es una de las piedras angulares de su pensamiento. En *El origen de la obra de arte* se nos presenta el problema formulado a partir de otro ejemplo. En este caso se trata de un templo griego. En él tiene lugar «la instalación *(Aufstellung)* de un mundo» y «la producción *(Herstellung)* de la Tierra». En efecto, en el templo no sólo se delimita un espacio para lo sagrado, sino que a la vez se constituye un ámbito «abierto» en donde adquiere sentido el destino de un «pueblo histórico». La obra es tal en cuanto que «abre» un mundo. Ahora bien, ese mundo se yergue naturalmente sobre una materia, la roca, hacia la que remite y «hacia donde se retira»: la «tierra». Heidegger identifica esa «tierra» con lo que los griegos llamaban *physis:* «aquello hacia donde el nacer vuelve a esconder todo lo naciente» esto es, con el fundamento escondido de la verdad en cuanto que des-ocultamiento *(alethéia).* Así, en la obra de arte se abriría el espacio del «conflicto» esencial entre el «mundo» y la «tierra», una lucha entre «lo abierto», que sólo «ilumina» en el marco de lo velado, y «lo cerrado», que no es sino aquello que se revela como «reserva». Es así como en el arte «acaece» la verdad. Su «puesta en obra» es su producción, el «despejamiento» que se hace presente como «cosa» que no es

instrumento y que por su mera existencia transforma, «disloca» las relaciones del hombre con el mundo y con la tierra, e instaura un «origen».

Ahora bien, prosigue Heidegger, ese «dejar-ser», ese «hacer-acaecer» el advenimiento de la verdad es aquello en lo que consiste esencialmente la poesía *(Dichtung)*. En esta medida, la poesía es el arquetipo de todo arte. Ella es «la leyenda *(die Sage)* del des-ocultamiento de lo existente». Puesto que la poesía es lenguaje, es decir, el lugar donde primordialmente tiene lugar la lucha, la «decisión» entre lo oculto y lo desvelado, entre lo abierto y lo reservado. No es extraño, por tanto, que fuese la poesía la que constituyese el núcleo de la reflexión estética heideggeriana. A este respecto, la clave fue Hölderlin. El propio Heidegger recordaba en una conferencia de 1957 la impresión que en su juventud le produjo la publicación de las traducciones de Píndaro a partir de los manuscritos de Hölderlin, en 1910, así como la primera edición de sus *Himnos* tardíos, en 1914, todo ello a cargo de Norbert von Hellingrath: aquello, dice, fue sentido «como un terremoto», un acontecimiento que conmocionaría la cultura alemana de la época y que, por cierto, dejaría también una huella profunda tanto en George como en Rilke. En cualquier caso, el motivo que aducía Heidegger para justificar su elección de Hölderlin como tema del célebre discurso que pronunció en Roma sobre *La esencia de la poesía,* en 1936, era que su obra «está sustentada por la determinación poética de poetizar la esencia de la poesía». Puesto que Hölderlin sería precisamente «el poeta del poeta». Y es así, añadía, como «se sitúa en la decisión», es decir, en el núcleo mismo donde habría de dirimirse la opción fundamental por el ser.

En efecto, la poesía nunca fue para Heidegger una cuestión escuetamente «literaria» o «cultural» (esto es, «estética»), sino un asunto de dimensiones ontológicas. En *La esencia de la poesía* toma como punto de partida cinco «lemas» extraídos de diferentes enclaves de la producción hölderliniana. En el primero de ellos, el poeta califica su quehacer como la ocupación «más inocente de todas»; puesto que, sugiere Heidegger, no se trata sino de un «juego», «un juego en palabras», una cuestión de «mero lenguaje». No obstante, en el segundo «lema» se sostiene que el lenguaje es justamente «el más peligroso de los bienes», y que se le ha dado al hombre para que «atestigüe lo que es»; en la interpretación de Heidegger, lo que así se invoca es el destino del hombre, del *Dasein,* en cuanto que «custodio» del ser. Para ello le habría sido otorgado el lenguaje: no tanto como «instrumento» con el que «comunicar» sus propias experiencias, como más bien para dejar que el ser mismo se haga presente como «des-ocultamiento», para que advenga «lo Abierto» en donde pueda darse un «mundo» y una «historia» (pues «sólo donde hay lenguaje hay mundo»). Por eso el lenguaje sería «el peligro de los peligros»: porque, constituyendo el ámbito en donde se juega el destino del ser, es también el lugar donde aparece la «amenaza» del «extravío» y la «caída», «la posibilidad de pérdida del ser», el cierre del único camino conducente a una confrontación del fundamento: lo que permanece velado como presencia de lo presente, la verdad como «des-ocultamiento» y no como mera representación subjetiva.

El tercero de los «lemas» abunda en estos vínculos entre ser y lenguaje: «a muchos de los celestes ha nombrado» el hombre, afirma Hölderlin, «desde que somos una conversación/y podemos oír unos de otros». En este punto, el comentario de Heidegger tiende a mostrarse bastante más confuso. De hecho, en su mención de la tarea de «nombrar» a los «celestes» introduce una dimensión cuyo alcance, de una

apariencia ocasionalmente delirante, sólo se haría visible en sus textos tardíos, ya en los años cincuenta. Por otro lado, esa apelación a «una conversación», esto es, a un diálogo único establecido sobre un fundamento común, denota la poco novedosa definición del hombre como un ser esencialmente lingüístico, hermenéutico, si se quiere. Pero, en realidad, Heidegger no piensa sólo en una «conversación» que se despliegue en la historia como un simple hablar entre los hombres, sino que remite a un originario escuchar la «interpelación» de los «dioses», los «celestes», que de esta manera «llegan a ser palabra»: acceden al lenguaje. Es preciso recordar que, para Heidegger (i.e.: «en esencia»), no es el hombre propiamente quien habla cuando «habla»; por el contrario, como advertiría años más tarde con ocasión de una conferencia cuyo pretexto era Trakl, sería más adecuado decir: «el habla *habla»,* o bien: «el *habla* habla». Más aún: «el habla habla en tanto que tañido del silencio». Puesto que «los mortales hablan en la medida en que escuchan», es decir, en cuanto que atienden las indicaciones del lenguaje donde tiene lugar la «conversación» desde la que son interpelados por los «dioses» a través y sólo a través del lenguaje mismo. Responder, o mejor «corresponder» a esa llamada es, para el «mortal», «permanecer encomendado a la esencia del habla», esto es, «al tañido del silencio» al que esencialmente se debe: al «habla» en cuanto que «escucha» del lenguaje.

Para Heidegger, la poesía no se determina sólo como el ámbito donde el lenguaje alcanza su perfección y su máxima pureza, sino que es «auténtica fundación del ser». El cuarto «lema» de Hölderlin nos lo dice: «Pero lo que permanece, lo fundan los poetas». Ahora bien, «lo que permanece» es lo que el poeta nombra con su «palabra esencial». Aquí no se trata de la asignación de uno u otro nombre a algo previamente existente y ya conocido, sino más bien de una «invocación» a través de la cual «sale a lo abierto por primera vez» (se des-oculta originariamente) y «acontece» en el lenguaje «todo aquello que luego mencionamos y tratamos en el habla cotidiana». En esta medida puede afirmar Heidegger que «la poesía misma es lo que hace posible el lenguaje». Y en idéntico sentido pudo considerar la poesía, en el contexto de una serie de conferencias a propósito de Stefan George, ya en 1957, como «la esencia del habla» en cuanto que «habla de la esencia».

Por último, el quinto «lema» de Hölderlin citado por Heidegger nos conducirá por caminos en verdad sorprendentes: «Lleno de mérito, pero poéticamente habita/el hombre en esta tierra». El intérprete comienza por aclararnos que «habitar poéticamente» significa «estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas». El poeta, en efecto, es aquel que se entrega al «peligro» del lenguaje, el que vive «arrojado afuera, hacia ese *en medio,* entre los dioses y los hombres», el que permanece expuesto «bajo las tempestades del dios», «con la cabeza descubierta», a la espera de «las señales» de los «celestes» para a su vez transmitirlas a su «pueblo histórico» y así ubicarlo en la vecindad de su propia esencia. Puesto que ese «habitar poéticamente» no concierne sólo a los poetas: poética –escribe Heidegger– «es la existencia en su fundamento». Así pues, quien «habita poéticamente» es el hombre que reside cabe su fundamento. O bien, si se quiere, el hombre que, «lleno de mérito» en virtud de sus largas fatigas, vive además en el «origen», es decir, en la «Patria» a la que precisamente le devuelve el poeta. Pues tal es, finalmente, la misión del poeta: viajar hacia «lo extraño» y regresar junto al origen para «consolidarlo como fundamento», para «fundar» propiamente ese origen asentándolo en el lenguaje en forma de «recuerdo»: como «palabra esencial» que «perma-

nece» bajo las «habladurías» en que se pierde la existencia «inauténtica» de que se ocupaba *Ser y tiempo.*

Todo esto, sin duda, es ya mucho decir. Pero lo curioso es que Heidegger no se detuvo en ese punto. Puesto que no sería justo pasar por alto ese conjunto de escritos de los años cincuenta y sesenta en los que nuestro autor desarrollaría, en una dirección abiertamente «poetizante», varios de los motivos que aparecían como fundamentales en aquellos dos trabajos tempranos que acabamos de exponer, así como en la mayor parte de sus interpretaciones de Hölderlin. En efecto, a partir de cierto momento el pensamiento poético ya no se nos presenta sólo como una invocación de lo sagrado, como «esencia del habla» o como efectivo retorno a esa «patria» que sería el puro lenguaje, según las perspectivas dominantes en el Heidegger de los años treinta y cuarenta, o incluso en sus posteriores comentarios sobre Trakl o George. Por el contrario, en varios de los textos incluidos entre sus *Conferencias y artículos,* así como en *El cielo y la tierra de Hölderlin,* Heidegger se desliza por unos territorios verdaderamente abismáticos.

Uno de ellos, el que más frecuentaría, es el de eso que denomina la «Cuaternidad» *(Geviert).* Es en este marco en el que se explicita lo que propiamente habría de ser «habitar poéticamente» llevando «toda cosa a su esencia». La Cuaternidad es la «unidad originaria» a la que pertenecen «los cuatro», a saber: la «tierra», «la que sirviendo sostiene»; el «cielo», «el camino arqueado del sol»; los «divinos», que son, por supuesto, «los mensajeros de la divinidad que nos hacen señas»; y, por fin, los «mortales», que son los hombres y que «se llaman mortales porque pueden morir», en el sentido de que se saben destinados a la muerte. Ahora bien, estos «mortales» sólo «habitan» en la medida en que «salvan la tierra», «reciben el cielo como cielo», «esperan a los divinos como divinos» y «conducen su esencia propia», de tal modo que, a la postre, se ocupan de «custodiar la Cuaternidad en su esencia».

Estas metáforas pueden aparecérsenos un punto ridículas. De algún modo, constituyen un clamoroso testimonio del fracaso del pensamiento autónomo, al menos en su cristalización heideggeriana. Pero lo cierto es que no hay en ellas nada de esotérico o de incomprensible. Por el contrario, son rigurosamente coherentes con esa práctica que Heidegger llamaba «pensar y poetizar», es decir, pensar como poetizar y poetizar como pensar en la época de la metafísica consumada. Ahora bien, esa «consumación» de la metafísica es la que determinaría el signo de nuestra época. De hecho, la clave de la filosofía de Heidegger se encuentra en su interpretación de la historia de la «metafísica» occidental como la de un «olvido» progresivo del ser en favor de lo ente. En efecto, el ser que para los primeros filósofos griegos era todavía una «presencia» que sólo se hacía presente como «des-ocultamiento», sobre un fondo abismático de ocultamiento igualmente patente, fue pronto «olvidado» en cuanto que «fundamento» al quedar reducido al concepto de una u otra entidad: la «idea» platónica, la «sustancia» aristotélica, el «Dios» cristiano, la «conciencia» cartesiana o empirista, el «sujeto absoluto» hegeliano, la «voluntad de poder» nietzscheana... Finalmente, en nuestros días, del «ser» ya no restaría sino su más pálida sombra, es decir, su nada.

Este proceso de «olvido» del ser no puede ser entendido más que como su reducción a una mera «representación» de un sujeto a cada momento más vacío. Ahora bien, la «culminación» de la metafísica sólo se cumple cuando esa voluntad de representación, que no es sino voluntad de dominio subjetivo y, a la postre, de «cálculo» del acon-

tecer universal, cristaliza en esa forma de pensamiento que conocemos como «ciencia» y que ya no puede ser concebida sino como una función de la «técnica» moderna. En efecto, la determinación del «ser» como «material» calculable, como el ámbito de lo científicamente predecible y, por tanto, de lo técnicamente aprovechable, constituye el punto límite de su disolución en cuanto que «fundamento». La técnica que se impone como «dispositivo o armazón» *(Gestell)* de alcance planetario consigna el punto final de la «historia del ser» y señala también un destino para el pensamiento del porvenir. En esa tesitura, Heidegger apela al sentido originario que los griegos atribuyeron a la *techné* («técnica», término que, como se sabe, los latinos tradujeron como *ars,* de donde obviamente procede nuestro «arte») como «un modo de salir de lo oculto», es decir, como una forma fundamental del «acaecer» del ser en cuanto que «apropiación originaria» *(Er-eignis),* o bien, por decirlo de una vez, como «poetizar».

Esta ideas podrían interpretarse en el sentido de que, en la época de la metafísica consumada, el destino común del arte y del pensamiento dependería de la posibilidad de la instauración de una técnica universal bien entendida, es decir, no en cuanto que cálculo y dominio, sino en cuanto que *poíesie.* Por otro lado, sin embargo, no puede decirse que Heidegger estimule demasiadas esperanzas a este respecto. «Sólo un Dios puede salvarnos», fue una de sus últimas declaraciones. Pero lo cierto es que siempre ignoraremos a qué dios se refería, o si ese dios estaría realmente por la labor. En cualquier caso, muchas son las interpretaciones a las que por fuerza tiene que abrirse el pensamiento de un filósofo que, como bien indicase Adorno (y pese a todas las estrategias exculpatorias movilizadas por sus elegantes secuaces), llegó a confundir en algún momento la llamada del «ser» («los tañidos del silencio», suponemos) con la patética verborrea del *Führer* de los alemanes. Pero lo que no se le puede negar es su impecable coherencia. Probablemente la misma que hoy se nos habría de presentar, si es que aspiramos a dotarnos de un pensamiento a la altura de las circunstancias del presente, como un fecundo desafío.

Bibliografía

Allemann, B., *Hölderlin y Heidegger,* Buenos Aires, Libros del Mirasol, 1965. Baumann, G., «Martin Heidegger. Unterwegs zur Dichtung», *Etudes Germaniques,* 32, 3, 1977. Benedito, M. F., *Heidegger en su lenguaje,* Tecnos, Madrid, 1992. Borello, O., «Poesie e pensiero in Heidegger», *Teoresi,* 34, 1979. Dreyfus, H. L., y Hall, H. (eds.), *Heidegger: A Critical Reading,* Cambridge, Mass. Blackwell, 1992. Gadamer, H.-G., *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk,* Tubinga, Mohr, 1983. Heidegger, M., *Gesamtausgabe,* Frankfurt, Klostermann, 1976 ss.; *Ser y tiempo,* trad. J. Gaos, México, F.C.E., 1951; *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin,* trad. J. M. Valverde, int. E. Trías, Barcelona, Ariel, 1983; *Sendas perdidas,* trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1960; *Del camino al habla,* trad. Y. Zimmermann, Barcelona, Odós, 1987; *Conferencias y artículos,* trad. E. Barjau, Barcelona, Odós, 1994. Kockelmans, J. J., *Heidegger on art and art works,* Dordrecht, Martinus Nijhoff, 1985. Kraft, P. B., *Das anfängliche Wesen der Kunst,* Frankfurt, Lang, 1984. Rorty, R., *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos,* Barcelona, Paidós, 1993. Sadzik, J., *La estética de Heidegger,* Barcelona, Miracle, 1971. Sallis, J. (ed.), *Reading Heidegger,* Bloomington/Indianápolis, Indiana University Press, 1993. Spanos, W. V. (ed.), *Martin Heidegger and the question of literature,* Indianápolis, Indiana University Press, 1979. Steiner, G., *Heidegger,* México, F.C.E., 1983. Vattimo, G., *Introducción a Heidegger,* Barcelona, Gedisa, 1993. VV.AA., *Los confines de la modernidad,* Barcelona, Granica, 1988; «Técnica y nihilismo: el pensamiento de Heidegger», en *Archipiélago,* n.º 5, Madrid. White, D. A., *Heidegger and the language of poetry,* Londres/Lincoln, University of Nebraska Press, 1978. Zimmerman, M. E., *Heidegger's Confrontation with Modernity. Technology, Politics, and Art,* Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria

Jesús García Gabaldón

El lenguaje como forma artística

La indagación de la forma del lenguaje ha sido constante en la historia del arte y de la literatura. El «formalismo» es un fenómeno artístico universal, que adquirió especial relevancia en la cultura moderna a partir del famoso postulado de Kant expresado en *La crítica del Juicio* (1790): «en todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma». En la teoría moderna del arte y de la literatura, el nuevo concepto de forma, como superación dialéctica de la dicotomía forma/contenido, dio lugar al nacimiento de nuevas escuelas y tendencias formalistas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Entre ellas, cabe destacar la escuela rusa del método formal, conocida comúnmente como el formalismo ruso, de la que nos ocupamos en este capítulo.

Los formalistas rusos centraron su atención principal en el estudio del lenguaje como forma artística, esto es, en las formas del lenguaje literario elaborado estéticamente, con un valor artístico propio, aspirando a crear una ciencia autónoma de la literatura cuyos fundamentos teóricos y metodológicos sirvieran para todas las demás artes. De esa manera, el legado formalista ha supuesto un enorme impulso al desarrollo de las metodologías formales y estructuralistas en la Literatura, el Arte y las Ciencias Humanas.

La escuela del método formal: los formalistas rusos y la poética formal

El formalismo y los formalistas

La llamada escuela del método formal es conocida también con el nombre de formalismo, un apelativo crítico peyorativo utilizado por quienes, desde la crítica marxista y sociológica, se oponían a un grupo de jóvenes filólogos formados en su mayoría en la Universidad de Petrogrado (actual San

Petersburgo) a comienzos del siglo XX, que luego serían conocidos como los formalistas rusos. Inicialmente se trataba de un grupo de amigos unidos por vínculos muy diversos a la literatura y que aspiraban a una refundación de la Poética a través del estudio de la forma del lenguaje y a sentar las bases de la ciencia de la literatura mediante el desarrollo de principios teóricos y metodológicos.

El formalismo ruso surgió como movimiento de vanguardia en el estudio de la poesía y movimiento revolucionario en la ciencia, desarrollándose de manera contradictoria y polémica entre 1916 y 1930. En sus inicios, el grupo de los formalistas rusos estuvo en contacto con el Círculo Lingüístico de Moscú, fundado en marzo de 1915 en la Comisión de Dialectología de la Academia Rusa de Ciencias y formado por los lingüistas Roman Jakobson[1] (1896-1982) y Grigori Vinokur (1896-1947), el folclorista Piotr Bogatiriov (1896-1972) y Osip Brik (1888-1945), quien luego formaría parte también del grupo formalista.

Las primeras manifestaciones del formalismo están directamente vinculadas con las vanguardias poéticas rusas, especialmente con el futurismo, en menor medida con el acmeísmo, y en abierta oposición al simbolismo. Frente a la crítica impresionista y subjetiva de los principales poetas simbolistas rusos (Andrei Biely, Alexander Blok, Valeri Briusov, Viacheslav Ivánov) basada en la elaboración de juicios estéticos a partir del gusto individual, los formalistas aspiraban a fundar una crítica científica, «objetiva», y propugnaban una vuelta al material concreto, al estudio de los rasgos específicos del arte, de los «hechos».

Como movimiento científico de vanguardia, el formalismo es un movimiento heterodoxo que surge en abierta oposición y ruptura, tanto de ideas como de actitudes y modos de comportamiento, con la tradición universitaria y filológica rusa de su época. Frente al discurso científico de la escuela histórico-cultural, los formalistas consideraban que el estudio de la literatura debía de ser intrínseco (era «hora de hablar de literatura», decían) y que debía centrarse en el objeto literario, en las obras y no en los autores, la historia social o la interpretación ideológica.

A partir de octubre de 1919, los formalistas se organizan en una asociación y crean la *Obschestvo izuchenija Teorii POetícheskogo JAZyka* (*OPOIAZ*) («Sociedad de estudio de la teoría del lenguaje poético»), compuesta inicialmente por el ensayista Víctor Sklovski (1893-1984) (Presidente), el historia-

[1] En este capítulo utilizamos el sistema de transliteración ISO sin diacríticos para los títulos de las obras , mientras que para los nombres propios de persona nos basamos en una transcripción empírica que intenta aproximar la grafía y sonido de las palabras rusas a la lengua española. En los nombres propios rusos de persona de origen alemán, como es el caso de Eichenbaum, seguimos la grafía original y no la rusa. Por otra parte, respecto a nombres como Jakobson, hemos optado por la transcripción ya generalizada, mientras que para Sklovski nos hemos inclinado por limitar a tres el número de consonantes consecutivas en una sílaba; así empleamos Sklovski y no Shklovski.

dor de la literatura rusa y escritor Yuri Tiniánov (1894-1943) (Secretario), el crítico literario Borís Eichenbaum (1886-1959), los lingüistas E. Polivánov (1891-1938) (sinólogo) y L. Yakubinski (1892-1945), el filólogo Serguei Bernstein (1892-1970) y Osip Brik. En el área de influencia del formalismo, además de los miembros del Círculo Lingüístico de Moscú, estuvieron los poetas futuristas Velimir Jlébnikov, Vladímir Maiakovski y Borís Pasternak, el poeta acmeísta Osip Mandelstam, el germanista y comparatista Víctor Zhirmunski (1891-1971), el lingüista y estudioso de la Estilística Víctor Vinográdov (1895-1976), el estudioso de la métrica y el verso Borís Tomashevski (1890-1957) y los folcloristas Vladímir Propp (1895-1970) y Alexander Skaftímov. La OPOIAZ se reunía una vez al mes en casa de Osip Brik o en la Casa de las Artes de Petrogrado y sometían a discusión uno o varios trabajos en torno a un tema de teoría literaria.

Como alternativa a los circuitos comerciales y académicos de edición, la OPOIAZ funcionó también como editorial publicando la revista-libro-colección *Sborniki po teorii poeticheskogo jazyka* (*Estudios de teoría del lenguaje poético*), considerada como el órgano de difusión de los formalistas hasta 1923. La editorial Opoiaz reimprimió el ensayo de 1914 de Sklovski *La resurrección de la palabra* y refundió el primer (1916) y el segundo (1917) números de los *Sborniki* en el tercero (1919), concebido como una publicación colectiva monográfica de Poética. En su índice aparecieron estudios fundadores y fundamentales de la Poética moderna, tales como *Iskusstvo kak priëm* (*El arte como procedimiento*, 1917) y *Svjaz' priëmov sjuzhetooslozhnenija s obschimi priëmami stilija* (*La unión de los procedimientos de composición del argumento con los procedimientos generales del estilo*, 1919) de Víctor Sklovski; *Zvukovyje povtory u Pushkina* (*Las repeticiones sonoras en Pushkin*, 1917) de Osip Brik. El único artículo nuevo incluido fue «Kak sdelana Shinel'» («Cómo está hecho *El capote*», 1919) de Borís Eichenbaum.

Los siguientes números fueron estructurados como publicaciones colectivas monográficas en torno a los temas: *Siuzhet* (*El argumento*, 1921, n.º 4), *Ritm* (*El ritmo*, 1922, n.º 5) y *Revoljutsija i jazyk* (*La revolución y el lenguaje*, 1923, n.º 6). Por motivos técnicos, las colaboraciones de los números cuatro y cinco se publicaron separadamente como anejos, lo que supuso, en cierto sentido, la creación de una colección de teoría poética, que incluye títulos también fundamentales para el formalismo y para la teoría poética, como *Tristam Shandy i teorija romana* (*Tristam Shandy y la teoría de la novela*) de Víctor Sklovski; *Gogol' i Dostoevskij (k teorii parodii)* (*Gógol y Dostoievski: hacia una teoría de la parodia*) de Yuri Tiniánov; *Melodika stikha* (*La melodía del verso*) de Borís Eichenbaum, etcétera.

A partir de 1921, la Opoiaz se institucionaliza con la creación de una Sección de «Artes Literarias» en el Instituto de Historia de las Artes de Petrogrado. La sección fue dirigida por Víctor Zhirmunski y acogió a gran parte de los formalistas y de estudiosos próximos al formalismo, que se con-

virtieron en profesores de teoría, crítica e historia literaria. Entre ellos estaban A. Slonimski, Borís Tomashevski, Yuri Tiniánov, Víctor Vinográdov, Borís Eichenbaum, Grigori Gukovski y Borís Engelhardt, además del propio Víctor Zhirmunski. La sección de Artes Literarias del Instituto creó la colección titulada *Voprosy poetiki* (*Cuestiones de poética*) en la editorial Academia, dependiente de la Academia Rusa de Ciencias. En la colección aparecieron publicados entre 1923 y 1929 doce libros, que junto con los Sborniki del OPOIAZ, conforman el corpus básico de los escritos formalistas. Entre los títulos publicados cabe destacar *Russkoe stikhoslozhenije. Metrika* (*La versificación rusa. Métrica*) de B. Tomashevski; *Problema stikhotvornogo jazyka* (*El problema del lenguaje del verso*) de Yuri Tiniánov; *Vvdenije v metriku* (*Introducción a la métrica*) de V. Zhirmunski; *Etjudy o stile Gogolja* (*Estudios sobre el estilo de Gógol*) de Víctor Vinográdov y *Russkaja poezija XVIII veka* (*La poesía rusa del siglo XVIII*) de Grigori Gukovski.

En 1922 los formalistas apoyan la creación del LEF (*Levy Front Iskusstv*: «Frente Izquierdista de las Artes»), promovido por Maiakovski, y colaboran en su revista homónima, *LEF* (1923-1925), que en su segunda etapa se denominó *Novy Lef* («El Nuevo LEF») (1927-1928). Osip Brik, que fue secretario de redacción de LEF, intentó la aproximación del formalismo a la poética sociológica, en el manifiesto programático del primer número, titulado *¿A quién se dirige el LEF?*: «¡Miembros de la Opoiaz! El método formal es la llave para el estudio del arte. Cada pulga-rima debe ser objeto de estudio. Pero temed la caza de pulgas en un espacio sin aire. Sólo junto con el estudio sociológico del arte vuestro trabajo será no sólo interesante, sino también necesario». En LEF publicaron casi todos los formalistas, especialmente en el número 5, editado a la muerte de Lenin, en el que Sklovski, Tiniánov, Eichenbaum y Yakubinski, entre otros, estudiaron aspectos del lenguaje y el estilo de los discursos y ensayos del dirigente ruso. A pesar de ello, se fue desarrollando desde 1923 a 1929 una agria polémica entre formalismo y marxismo[2], que condujo, en última instancia, a la marginación y persecución abierta de las ideas formalistas en el momento de mayor madurez, apertura de ideas e influencia, como lo atestigua la publicación en 1929 de *O teorii prozy* (*Sobre la teoría de la prosa*) de Sklovski; *Arkhaisty i novatory* (*Arcaizantes e innovadores*) de Tiniánov y *O stikhe* (*Sobre el verso*) de Tomashevski, que constituyen las últimas publicaciones de teoría poética de los formalistas.

A partir de 1930 se produce, según la famosa fórmula eufemística de Sklovski, no «una crisis del formalismo, sino de los formalistas»[3], quienes pasan a ocuparse bien de las ediciones de clásicos rusos (Eichenbaum,

[2] G. Conio, *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxime*, Lausana, L'Age d'Homme, 1975, 21-37.

[3] V. Shlovski, *O teorii prozy (Sobre la teoría de la prosa)*, Madrid, Sovetskii Pisatel', 1982, 69.

Tiniánov, Tomashevski, Zhirmunski), bien de cuestiones de historia literaria y de crítica cinematográfica (Sklovski), que alternan con otras ocupaciones y con la creación literaria (caso de Sklovski y de Tiniánov). La palabra formalismo se convirtió en un tabú en los años del régimen estalinista y sólo comenzaría a ser incorporada tímidamente a la escena universitaria e intelectual soviética a través de la escuela semiótica de Tartu y de la traducción y difusión en Occidente de las principales aportaciones de los formalistas a la teoría de la literatura y del arte.

Poética del formalismo

La concepción del lenguaje literario como *arte verbal* (*slovesnost'*) constituye el principio básico de la poética del formalismo. Esta concepción implica el desplazamiento del centro de interés desde la obra de arte a su lenguaje, lo que llevaría, en su desarrollo formalista, al estudio de las formas artísticas mediante la creación de una poética de base lingüística y el abandono del juicio estético. No es casual el hecho de que la gran mayoría de los estudios críticos de los formalistas se centren en la poesía, ya que el lenguaje poético manifiesta, al menos en la historia del arte occidental, un alto grado de elaboración formal. En cierto sentido, la teoría poética del primer formalismo era, en realidad, una generalización de la poética transmental del cubofuturismo ruso.

La forma poética era concebida por los formalistas rusos en términos de lenguaje, de la misma manera que, a partir de Potebniá y de Yakubinski, el lenguaje poético era pensado en oposición al lenguaje cotidiano. Ambas distinciones, la forma poética como lenguaje y la oposición lenguaje poético/lenguaje práctico, proceden en última instancia del positivismo. De lo que se trata, ahora, es de *diferenciar* el objeto del sujeto y el arte del no arte.

El principio de concreción y especificación de la ciencia fue el principio organizador del método formal. Los formalistas rusos aspiran a la creación de una ciencia autónoma y concreta, la poética o teoría de la literatura, cuyo objeto es la literatura considerada como una serie específica de hechos[4], y cuya tarea es el estudio de los modos en que se construyen las obras literarias[5]. Este renacimiento o refundación de la Poética mediante la elaboración de principios teóricos sugeridos por el estudio de formas concretas y de sus particularidades específicas constituye la aportación fundamental de los formalistas rusos a la teoría literaria y artística. Como sentenció Eichenbaum, «el arte exigía ser examinado de cerca, la ciencia

[4] B. Eichenbaum, «La teoría del método formal», en *Formalismo y vanguardia,* Madrid, Comunicación, 1973, 21.

[5] B. Tomashevski, *Teoría de la literatura,* Madrid, Akal, 1982, 13.

quería ser concreta»[6]. Por otra parte, «las nociones y principios elaborados por los formalistas y tomadas como fundamentos de sus estudios, se dirigían a la teoría general del arte, aunque conservaban su carácter concreto»[7]. De hecho, los trabajos teóricos y metodológicos de los formalistas rusos se centran, casi en su totalidad, en el análisis de textos literarios (en su mayoría poéticos) rusos modernos.

La evolución intelectual y científica de los formalistas puede concebirse como una serie de aperturas comparatistas progresivas desde la forma del lenguaje literario hacia, por un lado, otras artes y lenguajes y, por otro, hacia otras épocas y culturas.

En la apertura o ampliación epistemológica de la poética formal a otras artes y lenguajes, el estudio teórico y crítico del cine fue decisivo para Sklovski, Eichenbaum y Tiniánov. Fueron los formalistas rusos quienes emprendieron el primer estudio sistemático en torno al cine. Por otra parte, la relación de los formalistas con el cine puede entenderse en el intento de aproximación de los escritores vanguardistas al nuevo arte.

Como en otras muchas cosas, el pionero en los estudios sobre cine fue Víctor Sklovski, quien en 1923 publicó *Literatura i kinematograf* (*La literatura y el cinematógrafo*), una colección de ensayos teóricos, críticas cinematográficas y artículos sobre cine y cineastas. Sin embargo, la principal aportación de los formalistas rusos no sólo a la teoría del cine, sino también a una teoría comparada de las artes, la constituye el volumen colectivo *Poetika kino* (*La poética del cine*, 1927), que incluye los ensayos «Poezija i proza v kinematografii» («Poesía y prosa en el cinematógrafo») de Víctor Sklovski; Problemy kinostilistiki («Problemas de estilística del cine») de Borís Eichenbaum, y «Ob osnovakh kino» («Sobre los fundamentos del cine») de Yuri Tiniánov. Al plantear el estudio del cine en términos de lenguaje artístico, cuya forma y cuyos procedimientos podían ser descritos no ya por la Lingüística, sino por la Poética, los formalistas avanzaron en la perspectiva comparatista de la interrelación de las artes.

La naturaleza del cine, afirma Tiniánov en «Ob osnovakh kino» («Sobre los fundamentos del cine»), está próxima, por su material, a las artes espaciales (la pintura) y por el desarrollo del material, a las artes temporales (la literatura y la música)[8]. Tiniánov define al cine como arte abstracto de la palabra y analiza todos los elementos de la composición fílmica y del lenguaje cinematográfico, concebido como sistema, confrontándolos con la fotografía, el teatro y la poesía. Así, Tiniánov aborda la especificidad del fun-

[6] B. Eichenbaum, *op. cit.*, 25.

[7] *Ibid.*, 23.

[8] Y. Tiniánov, *Poetika, Istorija Literatura, Kino (Poética, Historia de la literatura, Cine)*, Moscú, Nauka, 1977, 329.

cionamiento del espacio y del tiempo en el cine en interrelación con el *cuadro* (*kadr*), considerado como *signo significativo* (*smyslovoj znak*) caracterizado por la simultaneidad y la polisemia de su movimiento. La mímica y el gesto en el cuadro son un sistema de relaciones entre los «héroes» del cuadro. De ahí llega Tiniánov a la concepción de montaje, no como unión de cuadros, sino como el cambio diferencial de los cuadros. El montaje permite percibir el ritmo fílmico considerado, en una analogía entre cine y verso, como la interrelación entre los momentos estilísticos y los métricos en el desarrollo del film, en su dinámica. Para el estudio de la composición fílmica, Tiniánov aplica los conceptos de fábula y *trama* (*siuzhet*) elaborados por Sklovski, vinculando los procedimientos de elaboración de la trama con el estilo y con el género.

La apertura histórica y comparatista de los formalistas rusos es simultánea, en el tiempo, con los cambios en la concepción de la forma. Desde la forma autosuficiente o forma-contenido de la etapa inicial (1916-1921), los formalistas llegaron a la forma dinámica de la etapa de desarrollo (1921-1925) y, por último, a la forma correlacional o forma funcional, de la etapa final (1925-1930). Este proceso evolutivo característico de los formalistas no está exento de contradicciones y de replanteamientos en una búsqueda incesante de los rasgos diferenciales de las formas artísticas, que va desde los análisis concretos y sincrónicos de textos poéticos rusos, al estudio de la teoría de la prosa y de la composición, y, en última instancia, a la evolución diacrónica de la serie literaria y de las series artísticas y culturales. En cierta manera, la evolución de la poética formal es paralela a la evolución de la Lingüística Moderna, desde el estudio de la eufonía del verso (nivel fono-fonológico), se pasó a las formas y procedimientos del lenguaje literario (nivel morfológico), y después a los procedimientos de la composición (nivel sintáctico) y a la semántica del verso (nivel semántico).

Procederemos seguidamente a la descripción de las aportaciones teóricas y metodológicas de los formalistas y de su evolución, deteniéndonos en el análisis crítico de los trabajos formalistas más relevantes.

Etapa inicial (1916-1921)

En esta primera etapa, los formalistas esbozaron los principios teóricos que servirán de hipótesis de trabajo para el estudio de los hechos concretos. Como señala Eichenbaum, «los principales esfuerzos de los formalistas no tendían al estudio de la llamada forma, ni a la construcción de un método particular, sino a fundar la tesis según la cual se deben estudiar los rasgos específicos del arte literario»[9].

[9] B. Eichenbaum, *op. cit.*, 32.

El ensayo de Sklovski *Voskrešenie slova* (*La resurrección de la palabra*, 1914), editado y pagado por él mismo en enero de 1914 en Petrogrado (San Petersburgo), constituye el acta del nacimiento del formalismo ruso y es, a su vez, una reelaboración de la charla-conferencia *Mesto futurizma v istorii jazyka* (*El lugar del futurismo en la historia de la lengua*), pronunciada el 23 de diciembre de 1913 en el café-cabaret «El perro errante». La intención inicial de Sklovski era brindar al futurismo ruso una justificación científica extraída de las leyes generales de la evolución del lenguaje, a partir de la diferenciación entre lenguaje práctico, cotidiano y lenguaje poético. La vinculación de la poesía futurista con la lingüística moderna, sobre todo con la fonemática desarrollada por Jean Beaudoin de Courtenay (1845-1929), permite a Sklovski estudiar «el lenguaje» de los futuristas, como característico del nuevo arte.

La palabra poética es concebida como unidad de estudio del lenguaje poético y éste, a su vez, como forma por excelencia del arte. Según Sklovski, la palabra es, en el fondo, un tropo y está compuesta de una forma externa (la imagen) y de una forma interna (el sonido). La forma se opone al sentido, al material. La percepción artística pone de relieve, revifica, la forma (principio de percepción de la forma). La sensación de la forma, comprendida como fondo, surge como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérnosla sentir. La noción de forma se liberaba así de la correlación tradicional forma/fondo y era considerada como la diferencia específica de la construcción y de la percepción artística. Sin embargo, la «armadura de cristal de la costumbre» ahoga la percepción de la forma, «petrifica» la palabra poética, la convierte en palabra prosaica. La muerte de la palabra poética es la muerte de las formas del viejo arte. El arte nuevo debe provocar una «resurrección de la palabra» para generar una nueva percepción de la realidad: «sólo la creación de nuevas formas del arte puede devolver al hombre la experiencia del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo»[10]. Surgen así las palabras «derivadas» y «arbitrarias» de los futuristas, quienes «bien crean una nueva palabra de una vieja raíz (Jlébnikov, Guró, Kamenski, Gnedov) o la quiebran con la rima, como Maiakovski, o le imprimen al verso una acentuación incorrecta a través del ritmo (Kruchënij).

Iskusstvo kak priëm (*El arte como procedimiento*, 1917) constituye el primer manifiesto de la poética formalista. En él intenta Sklovski definir la especificidad de la poesía a partir de las propiedades formales de la materia lingüística. Mediante la crítica de las ideas de Potebniá, Sklovski se distancia de la estética simbolista distinguiendo entre imagen prosaica e imagen poética y desarrollando la noción del arte como *procedimiento* (*priëm*) y

[10] V. Shlovski, *La resurrección de la palabra*, Petrogrado, edic. del autor, 1914, 12.

extrañamiento (*ostranenie*) o *desautomatización* (*deavtomatizacija*): «al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y léxicos como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo».

Sklovski define la imagen poética como uno de los medios del lenguaje poético, como un procedimiento más; rechaza el principio de economía artística e interpreta el arte como un medio de destruir el automatismo de la percepción. Según él, el arte tiene como objetivo crear una percepción particular del objeto mediante el procedimiento de extrañamiento, que diferencia y singulariza la forma, aumentando la dificultad y la duración de la percepción.

Las nociones de extrañamiento y desautomatización fueron reformuladas de manera sentenciosa por Roman Jakobson, en su ensayo *Noveischaja russkaja poezija* (*La nueva poesía rusa,* 1921) y subsumidas en la noción de *literaturnost'* (*literariedad*): «El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literariedad, es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria». Muchos años más tarde, en 1958, Jakobson desarrollaría esta idea en su noción de la función poética como orientación «hacia el mensaje como tal»[11].

Basándose en la crítica de las ideas de Veselovski sobre la tematología, Sklovski desarrolló a partir de 1919 una teoría de la prosa anclada en el estudio tematológico de los procedimientos estilístico-compositivos y de las nociones de *motivación (motivirovka), fábula (fabula) y trama (siuzhet),* expuestas en su ensayo *Svjaz' priëmov siuzhetoslozhenija s obshimi priëmami stilja* (*El vínculo entre los procedimientos de composición de la trama y los procedimientos generales del estilo*). Sklovski denomina motivación al sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos. El *motivo* (*motiv*) es concebido como unidad funcional de la fábula, como el tema de una parte indivisible de una obra. Por otra parte, el tema (aquello de lo cual se habla) es concebido como unidad compuesta de pequeños elementos temáticos dispuestos en una relación determinada. De esa manera, mediante la descomposición de una obra en partes temáticas se llega al motivo como parte no descomponible.

La fabula, según Sklovski, es el material de la elaboración de la trama. La fábula es concebida como sucesión cronológica de los acontecimientos, mientras que la trama equivale a la composición estilística del relato, al conjunto de procedimientos del que se sirve el autor para presentarnos motivos y personajes. Sklovski aplica estas ideas teóricas al análisis de la construcción

[11] R. Jakobson, «Linguistics and Poetics», en Sebeok, T. (ed.), *Style in Languaje* (trad. cast.: *Estilo del lenguaje,* Madrid, Cátedra, 1974).

de la trama, describiendo diversos procedimientos compositivos, tales como la dilación, la estructura escalonada, el paralelismo, la creación y desarrollo del marco y el encadenamiento.

Borís Eichembaum desarrolla en el artículo clásico «Kak sdelana Shinel» («Cómo está hecho *El Capote*»), una precisa metodología de análisis del proceso verbal y autorial de la estructuración temática y estilística de la fábula en trama del famoso relato grotesco de Gógol, que sirvió como modelo de análisis formal de la prosa artística.

Etapa de desarrollo (1921-1925)

Las cuestiones de la poética teórica pasan a ocupar desde 1921 el centro de interés de los formalistas. Por una parte, desde el estudio del sonido del verso, los nuevos trabajos se orientan hacia la elaboración de una teoría general del verso; por otra, la nociones de *procedimiento (priëm)* y de *motivación (motivirovka)* les sirven ahora para sentar las bases de una poética de la prosa fundada inicialmente en el estudio sistemático de los procedimientos de la composición mediante las nociones de construcción y motivación, fábula y trama. La forma de la obra literaria será concebida como forma dinámica, lo que conlleva la aparición de la noción de significación funcional, que hizo más compleja la noción anterior de procedimiento, añadiéndole la de función. La forma de una obra artística ya no era concebida como el resultado de una «suma» de procedimientos, sino que cada procedimiento debía ser analizado a la luz de sus funciones, esto es de su interacción con otros elementos de la obra artística y, en última instancia, con otras obras de arte, ya que, como señaló Tiniánov al introducir la noción de sistema, «toda obra de arte representa una interacción compleja de numerosos factores»[12]. El desarrollo del método formal se abrió entonces a una doble perspectiva: el estudio teórico de problemas concretos y el estudio histórico de la evolución literaria.

Un impulso importante en el desarrollo de la poética formalista será la aparición hacia 1923 de las primeras polémicas críticas e intelectuales con representantes de la filosofía marxista, tales como León Trotski, Nikolai Bujarin y Anatoli Lunacharski, entre otros; quienes pusieron de manifiesto algunos límites y carencias de la etapa inicial del formalismo, principalmente los referidos al contenido ideológico de las obras literarias y al condicionamiento social del arte. Aun reconociendo que «una parte del trabajo de investigación de los formalistas es útil», Trostki no duda en calificar al formalismo como «la única teoría que se ha opuesto al marxismo en la Rusia

[12] Y. Tiniánov, «El hecho literario» (1924), trad. cast. en E. Volek, *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria,* Madrid, Fundamentos, 1992, 211.

soviética»[13] (Trotski, 1969: 108 y ss.). Las diatribas con el marxismo sirvieron a algunos formalistas para hacer los primeros balances teóricos y metodológicos. Así, en 1923, Zhirmunski publica el ensayo *K voprosu o formal'-nom metode* (*Sobre la cuestión del método formal*) y en 1925, aparecen la *Teorija formalnogo metoda* (*Teoría del método formal*) de Borís Eichenbaum y la *Teorija literatura. Poetika (Teoría de la literatura. Poética)* de Borís Tomashevski. Las obras de Zhirmunski y de Eichenbaum constituyen el mejor y más brillante y audaz ejercicio de autodefinición crítica de la poética del formalismo, mientras que la de Tomashevski, pensada como manual universitario, es la mejor síntesis divulgadora de las ideas y logros formalistas hasta 1925.

Quizá sean las aportaciones de los formalistas a la teoría del lenguaje poético y, sobre todo, del verso, las que mayor influencia han tenido hasta ahora en el desarrollo de la teoría literaria. Lo cierto es que, entre 1921 y 1925, se publicaron un buen número de estudios formalistas sobre el lenguaje poético, ya clásicos. Osip Brik, en *Ritm i sintaksis* (*Ritmo y sintaxis*) –exposición oral en la *Opoiaz* en 1920–, fue el primero en considerar el ritmo como fundamento constructivo del verso y vincular su estudio a la sintaxis. Borís Eichenbaum, en *Melodika stikha* (*La melodía del verso,* 1922), estudia los fenómenos rítmicos y sintácticos en relación con la significación constructiva de la entonación poética y discursiva. En ese ensayo, Eichenbaum introduce, junto con las nociones de melodía y de armonía general del verso, la noción de *dominante* (*dominant*), que resultaría de gran trascendencia en la evolución del formalismo, sobre todo a la hora de abordar el estudio de la historia literaria. Por su parte, Borís Tomashevski, en *Problema stikhotvornogo ritma* (*El problema del ritmo poético,* 1922) y sobre todo en *Russkoe stikhoslozhenie* (*La versificación rusa,* 1923), desarrolla las nociones de ritmo e impulso poético y esboza por vez primera, a manera de compendio de los estudios formalistas sobre el verso, una teoría general del verso.

Roman Jakobson, en *O chesskom stikhe* (*Sobre el verso checo,* 1923), propone nuevos problemas sobre la teoría general del ritmo y de la lengua poética, considerada como una «deformación organizada» de la lengua por la forma poética. Por último, Yuri Tiniánov, en *Problema stikhotvornogo jazyka* (*El problema de la lengua poética,* 1924), muestra la unión íntima entre la significación de las palabras y la construcción del verso, enriquece la noción de ritmo poético al considerarlo como «factor constructivo» del verso y estudia las particularidades de la semántica poética.

Junto a la teoría del verso, los formalistas sentaron las bases de una teoría de la prosa. De nuevo, el impulso corresponde a Víctor Sklovski y, en menor medida, a Borís Eichenbaum (estudioso de la narrativa de

[13] L. Trotski, *Literatura y revolución,* París, Ruedo Ibérico, 1969, II, 108 y ss.

Lérmontov y de Tolstoi, principalmente) y Borís Tomashevski (en sus estudios sobre la poética de Pushkin). A partir de su teoría inicial de la trama, Sklovski fue ampliando y revisando sus análisis comparados y concepciones formales de la prosa, desde el cuento y el relato a la novela corta china y la novela moderna europea, intermitentemente desde 1925, año de publicación de la primera edición de *O teorii prozy (Sobre la teoría de la prosa)*, hasta la edición final de 1982. A diferencia de Bajtín, interesado en la historia evolutiva del género de la novela en Europa, Sklovski prefiere centrarse en estudios comparatistas monográficos sobre la técnica de la prosa y, sobre todo, del relato, considerados en sus aspectos formales y compositivos.

Al aproximarse a la historia literaria, los formalistas desdeñan el estudio de la génesis para centrarse en la evolución literaria concebida como cambio dialéctico de las formas. Yuri Tiniánov, en *Literaturnyj fakt* (*El hecho literario*, 1924), estudia los fenómenos de la evolución literaria en relación con los conceptos de género, época literaria y vida literaria (*literaturnyj byt*), aspirando a formular las leyes del dinamismo de la forma. La evolución literaria es concebida como sustitución y cambio de las formas resultantes de la interacción entre el factor constructivo y el material. Tiniánov intenta de esa manera superar el aislamiento estático que caracterizó a los estudios literarios formalistas anteriores. Al vincular el estudio de los procedimientos literarios con sus funciones, se abría una nueva vía para el estudio del aspecto evolutivo.

El hecho literario, esto es, la literatura, es definido como construcción verbal dinámica y proteiforme, cuya especificidad consiste «en la aplicación al material del factor constructivo, en la «configuración» (es decir, en esencia, en la deformación del material»). Para Tiniánov el material no se contrapone a la forma, ya que también es formal y no existe fuera de la construcción: «el material es un elemento de la forma subordinado a los elementos constructivos puestos de relieve a sus expensas».

Junto a los conceptos de «factor constructivo» y de «material», Tiniánov introduce el principio constructivo, un concepto complejo, en incesante mutación y evolución. Toda nueva forma consiste, según Tiniánov, en un nuevo principio constructivo, «en una nueva utilización de la relación entre el factor constructivo y los factores subordinados, es decir, el material». El principio constructivo se extiende a esferas cada vez más amplias hasta alcanzar a la vida literaria, al ambiente social de la literatura. La transformación del hecho literario produce desplazamientos del centro y de la periferia del sistema de los géneros, que afectan también a la configuración de la época literaria. Así, Tiniánov llega a la conclusión de que el hecho literario es proteiforme y que la literatura es una serie que evoluciona de manera discontinua regida por el principio de la pugna y la sustitución.

La apertura del formalismo a la evolución literaria impulsó el replanteamiento de las premisas teóricas y metodológicas del comparatismo litera-

rio, desarrollado en Rusia principalmente por Alexander Veselovski, quien «enriqueció la ciencia literaria con el aporte de un vasto material histórico y comparativo utilizado con una intuición genial»[14]. A partir del análisis teórico y crítico del concepto de influencia literaria, Zhirmunski vincula el enfoque comparatista al estudio analógico y funcionalista de los procedimientos de la composición y de las particularidades temáticas de los textos en el marco general de una concepción de la tradición literaria anclada en la evolución de los géneros literarios definidos tipológicamente.

El concepto de género literario proviene también de esa apertura teórica a la evolución literaria operada por Tiniánov, para quien los rasgos de un género varían según sea el sistema literario en que se inscriba, vinculando así ambos conceptos. Borís Tomashevski, por su parte, define el género como grupo, determinado genéticamente, de obras literarias unidas por una cierta semejanza entre su sistema de procedimientos y los procedimientos característicos, dominantes y unificadores. Para Víctor Sklovski, «el género no es sólo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz estilístico y que se perciben como sistema»[15]. La vitalidad, el dinamismo o la evolución estilística de los géneros literarios es describible, en última instancia, para los formalistas, por sus rasgos formales, lo que supone, una de las principales aportaciones de los formalistas a la historia literaria y artística, así como una de sus más manifiestas limitaciones.

Etapa final (1925-30)

Paradójicamente, la etapa final del formalismo ruso es también la más abierta, sugerente y constructiva. En ella, los formalistas llevan a cabo una nueva revisión de sus ideas anteriores sobre la literatura y el arte. Ahora, gracias sobre todo al gran impulso teórico de Tiniánov, la literatura es pensada y estudiada en clave funcionalista y sistémica, lo que serviría como plataforma teórica y, sobre todo, metodológica, para los estudios estructuralistas sobre el arte. Por otro lado, gracias al concepto de serie, y a una perspectiva evolucionista, los formalistas tienden nuevos puentes de relación entre las obras literarias y artísticas y sus creadores y entornos, entre la literatura y las demás series artísticas y sociales, estableciendo así una nueva dinámica de interacción evolutiva de formas y funciones, que anticipan

[14] V. M. Zhirmunshi, «Byron y Pushkin: El concepto de influencia literaria», en Volek, E., *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria,* Madrid, Fundamentos, 1992, I, 199.

[15] V. Sklovski, *La cuerda del arco,* Barcelona, Planeta, 1975, 315.

en cierto sentido, el desarrollo posterior de la Semiótica, sobre todo, en Praga y en Tartu.

O literaturnoj evoljutsii (Sobre la evolución literaria, 1927) de Yuri Tiniánov constituye, en nuestra opinión, la principal aportación teórica del formalismo ruso a la historia de la literatura y el arte. Aun cuando Tiniánov se esfuerza en establecer una base teórica estable de la evolución literaria, en la medida en que identifica el aspecto verbal con el aspecto formal del arte literario, sus conclusiones son aplicables a las demás artes.

Tiniánov sitúa la correlación entre la literatura con la *vida literaria (literaturnyj byt)* en el aspecto verbal, en lo que él denomina la *orientación verbal (rechevaja ustanovka)*: «la orientación de la obra y de la serie literaria aparece como su función verbal, como su correlación con la vida literaria». De esa manera, Tiniánov desvincula la literatura del matiz teleológico mitificado anteriormente en la «intención del autor». Frente a ello, ahora insiste en la función constructiva, en la correlación de los elementos dentro de la obra, en la función literaria y verbal, en la interacción evolutiva de formas y funciones[16]. Tiniánov reivindica y fija en el concepto de serie la autonomía relativa de la literatura y del arte, estableciendo una jerarquización en su estudio evolutivo: «el estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas inmediatas y no a las más lejanas, aunque sean fundamentales (...). El examen de la evolución literaria debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas»[17]. Para él, la confrontación de un fenómeno literario con cualquier otro debe hacerse no sólo a partir de las formas, sino también considerando las funciones.

La evolución es concebida por Tiniánov como un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales: «la evolución se presenta como una sustitución de sistemas. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un remplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una nueva función de dichos elementos»[18]. Y añade: «el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos». Por último, Tiniánov considera los factores sociales como marco complementario de la significación literaria y artística, aunque advierte, en clara oposición con la crítica marxista, que «el establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye

[16] J. García Gabaldón, «Yuri Tiniánov y la dinámica de la evolución literaria», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 3, 1993, 154.

[17] Y. Tiniánov, «De la evolución literaria» (1927), trad. cast. en *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, 1973, 139.

[18] *Ibid.*

el estudio de la evolución literaria por el de la modificación y deformación de las obras literarias»[19].

Borís Eichenbaum, en *Literaturnyj byt (La vida literaria,* 1927), plantea también el problema teórico de la correlación de los hechos de la evolución literaria con los hechos de la vida literaria, señalando que no puede ser simplemente causal, sino que «deben ser únicamente relaciones de correspondencia, interacción, dependencia o condicionamiento»[20], así como la necesidad de un replanteamiento de la cuestión de la construcción del sistema histórico-literario y de las leyes de la dialéctica evolutiva: «la historia de la literatura debe ser de nuevo justificada como disciplina científica»[21].

Víctor Sklovski intentó hacia 1927 y 1928 la conciliación entre el método formal y el método sociológico, al explicar obras como *La hija del capitán* de Pushkin y *Guerra y Paz* de Tolstoi desde las fuentes históricas, ideológicas y biográficas de ambos autores complementada con su recepción contemporánea.

En definitiva, en esta etapa final del formalismo, la historia literaria se ampliaba, en las concepciones de Eichenbaum, Tiniánov y Sklovski, a la sociología de la literatura, esto es, a un modelo diacrónico y sociológico de la pragmática del arte y de la cultura, eso sí, manteniendo el principio inicial de la autonomía del arte.

En 1928 Yuri Tiniánov y Roman Jakobson intentaron reactivar el movimiento formalista mediante la difusión de una serie de nueve tesis o principios programáticos, que presentaron como plataforma teórica del nuevo formalismo en el I Congreso Internacional de Eslavistas, celebrado en Praga en ese mismo año y que publicaron en la revista LEF con el título de *Problemy izuchenija literatury i jazyka (Problemas del estudio de la literatura y de la lengua).* Las Tesis, que fueron incorporadas en su totalidad a las Tesis de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga, constituyen en cierta manera el balance final, teórico y metodológico, del formalismo ruso y representan una base fundamental para el posterior desarrollo del estructuralismo funcionalista. Aunque en ellas se sitúa en un mismo plano el estudio de la literatura y del lenguaje, las Tesis reproducen casi en su totalidad el pensamiento de Tiniánov respecto a la literatura, la historia y la evolución literaria.

La idea principal expresada en estas Tesis o principios es la aspiración de transformar los estudios literarios y lingüísticos en una ciencia sistémica cuya finalidad sería la revelación de las leyes inmanentes, esto es, estructurales de la literatura y de la lengua y su evolución. Tanto la lengua como la

[19] *Ibid.*

[20] B. Eichenbaum, *La vida literaria* (1927), trad. cast. con el título «El ambiente social en la literatura», en E. Volek (ed.), cit. I, 245.

[21] *Ibid.,* I, 241.

literatura son consideradas como sistemas dotados de estructuras intrínsecas y regulados por leyes inmanentes que es posible describir mediante un número limitado de tipos estructurales y tipos evolutivos de las estructuras, ya que «cada sistema existe necesariamente en evolución y la evolución tiene inevitablemente un carácter sistémico». La historia literaria y artística es caracterizada por un complejo de leyes estructurales específicas que orientan su evolución a través del cambio de los factores dominantes perceptibles en las formas. La correlación de la serie literaria con las demás series históricas, concebida como sistema de sistemas, debe tomar en consideración las leyes inmanentes, esto es, estructurales desde un punto de vista funcional y jerárquico.

Las Tesis de Tiniánov y de Jakobson contenían también una cierta autocrítica de las ideas formalistas iniciales de forma pura, y de las oposiciones sincronía/diacronía y sistema/evolución. Representaban también una nueva visión del sistema literario, que se desvinculaba del concepto estrecho de época literaria ya que estaba constituido «no sólo por obras de arte próximas en el tiempo, sino también por obras incluidas en el sistema y que provienen de literaturas extranjeras o de épocas anteriores».

En el fondo, se trataba de la apuesta por una historia literaria interna (inmanente) de carácter estructuralista y funcional que se abría a una tipología de la evolución de las estructuras literarias y de su relación con otras series (sociales, culturales, históricas, artísticas)[22]. Las limitaciones de la propuesta final de los formalistas derivaban de no tomar en consideración la Estética para elaborar juicios de valor de las obras y de los sistemas literarios.

Las Tesis, que comenzaban con un *desideratum*, concluían con un deseo: «es necesario el restablecimiento de la OPOIAZ bajo la presidencia de Víctor Sklovski». Las condiciones de la vida literaria e ideológica no hicieron posible ese restablecimiento de la OPOIAZ, que fue literalmente borrado del mapa literario y científico en 1929, en medio de virulentas campañas de denuncias públicas y acusaciones de «desviacionismo», «ideología burguesa», «traición a los ideales de la revolución», etc. En esas condiciones, Sklovski publicó el 27 de enero de 1930, en la *Literaturnaja Gazeta*, órgano de expresión de la Unión de Escritores, el artículo titulado «Pamiatnik nauchnoj oshibke» («Monumento a un error científico»), considerado como el certificado de defunción del formalismo ruso, y que es, al mismo tiempo, un balance póstumo autocrítico y apologético del método formal. Por una parte, Sklovski reconoce el error de fijar la separación entre la serie literaria y las otras series sociales. Por la otra, no renuncia a defender la existencia de una serie literaria dotada de una estructura autónoma, con un ritmo de evo-

[22] J. García Gabaldón, «Evolución de la historiografía literaria eslava», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte, Teoría/Crítica, 1,* Alicante-Madrid, Universidad-Verbum, 1994, 181.

lución propio: «la evolución literaria debe ser concebida no como un flujo ininterrumpido, ni como la transmisión de un cierto bien, sino como un proceso con sucesión de formas mutuamente antagonistas, reinterpretación de esas formas, saltos cualitativos, rupturas, etc.»[23].

Más allá del formalismo: creación verbal y estética literaria

Si comparamos el formalismo ruso con un árbol (el árbol de la ciencia), podemos constatar que, aun cuando fue podado hasta las mismas raíces en 1930, no dejó de crecer, esto es, de echar nuevas ramas y nuevas hojas, en un prodigioso, lento y tardío doble proceso de resurrección y diseminación, ejerciendo una influencia decisiva en el desarrollo de la metodología de las ciencias humanas en el siglo XX.

El proceso de resurrección de las ideas formalistas en Rusia fue lento y constante, casi imperceptible durante muchos años, desarrollándose en tres direcciones o ramas principales. Por un lado, la poética formal «polinizó» las principales aportaciones rusas de teoría y crítica poética y artística de los años veinte y treinta. Así, se puede apreciar la influencia formalista en los excepcionales ensayos literarios futuristas de Jlébnikov, así como en los de Maiakovski *Kak sdelat' stikhi (Cómo hacer versos)* (1926) y Pasternak *Vozdushnije puti (Las vías aéreas)* (1924); en la crítica acmeísta de Gumiliov *Anatomija stikhotvorenija (Anatomía de la versificación)* (1916) y de Mandelstam *Razgovor o Dante (Coloquio sobre Dante)* (1933); en la teoría del montaje de atracciones de Eisenstein, en la Psicología del Arte de Vigotski, los estudios sobre la poética y la génesis de las bylinas de Skaftimov y las investigaciones sobre la literatura rusa antigua de Nikolai Trubetzkoy.

La savia formalista nutrió también a buena parte de sus críticos, principalmente a dos de ellos, Vladimir Propp y Mijail Bajtín. Vladimir Propp refundió los principios formalistas en un análisis estructural y tipológico de las funciones narrativas de las acciones de los personajes de los cuentos populares rusos en su libro clásico *Morfologija skazki (Morfología del cuento)* (1928). Por su parte, Mijail Bajtín, planteó una síntesis del estudio de la forma y la materia artística, vinculando el componente de interpretación social con la estructura verbal de las obras literarias[24] a partir del análisis de las novelas de Dostoievski, realizado en su libro *Problemy poetiki Dostoevskogo (Problemas de la poética de Dostoievski)* (1929). Bajtín vincula la Poética, definida como «estética de la creación literaria», con la Estética, estableciendo una conexión «semiótica» entre literatura, arte y cultura. Basándose en el concepto de dialogismo (dialogizm) y en sus articulaciones lingüísticas

[23] M. Auconturier, *Le formalisme russe,* París, PUF, 1994, 116.
[24] J. García Gabaldón, *op. cit.,* 182.

(polifonía) y culturales (lo carnavalesco), Bajtín planteó una nueva visión de los orígenes y de la evolución del género de la novela occidental y de la cultura popular medieval y renacentista europea. Sin embargo, la teoría literaria de Bajtín no deja de ser, en sentido estricto, una Poética Lingüística y formal, lo que le vincula con los formalistas. Partiendo de la concepción del signo lingüístico como signo ideológico, Bajtín afirma la esencia social del lenguaje, en la obra, escrita por él y publicada bajo el nombre de su discípulo, Vladimir Volóshinov, *Marxizm i filosofija jazyka (Marxismo y filosofía del lenguaje)* (1929). Bajtín fue, además, el autor de la más fundamentada crítica a los formalistas, la obra *Formalnyj metod v literaturovedenii (El método formal en los estudios literarios)* (1928), publicada bajo el nombre de otro de sus discípulos, Pável Medvedev.

La segunda rama rusa del formalismo fue la estilística funcional, impulsada principalmente por Víctor Vinográdov y, más inicialmente, por B. A. Larin y L. V. Scherba. La estilística funcional rusa se institucionalizó a mediados de los años 50 en la Unión Soviética y sigue vigente en la actualidad, aunque de manera fragmentada. Basándose en el concepto de estilo y en la diferenciación funcional de cuatro grandes estilos sociales (administrativo-oficial, periodístico-publicístico, científico-divulgador y literario), la estilística funcional rusa se centró en el análisis de los procedimientos expresivos de los textos del periodismo literario ruso, evolucionando posteriormente hacia categorías textuales, de la estética de la recepción literaria y de la composición estilística (cfr. Kaida, 1986, 25-39).

La tercera gran rama rusa surgida de las raíces del árbol formalista, fue la Semiótica de Tartu, cuyo representante principal ha sido Yuri Lotman. Desde los años 60, la Semiótica se desarrolló en Rusia como una evolución de la escuela del método formal, de la poética dialógica de Bajtín y de la semiótica de la comunicación literaria del Círculo de Praga[25]. Desde la plataforma teórica inicial de la dicotomía langue/parole y la consideración del lenguaje como sistema de signos, heredadas de Saussure, Lotman investigó en los años 60 el funcionamiento de los lenguajes artificiales y el estudio de los sistemas artísticos desde metodologías estructuralistas elaboradas previamente por el formalismo y desde la cibernética y las matemáticas. De esa etapa proviene su libro *Struktura khudozhestvennogo teksta (La estructura del texto artístico)* (1970), en el que se puede apreciar ya la evolución hacia una semiótica del texto que permitía al investigador estudiar simultáneamente el texto literario y otros textos no literarios, para convertirse desde 1974 en una Semiótica de la Cultura fundada en los conceptos de texto, cultura y semiosfera. El mundo es concebido como una amalgama de textos funcionalmente interdependientes, como una semiosfera capaz de generar nuevos significados culturales

[25] *Ibid.*, 183.

y de funcionar como estructura de la memoria humana[26]. Los intentos de Lotman de describir los mecanismos dinámicos de la cultura, sus géneros de desarrollo, influencia y evolución, han culminado en su último libro, *Kul'tura i vzryv (La cultura y la explosión)* (1992), un libro pionero y fundamental para los futuros estudios de historia literaria, artística y cultural.

La diseminación o difusión del formalismo en Occidente pasó, en una primera fase, por el Círculo Lingüístico de Praga, que adoptó y adaptó las Tesis de Tiniánov y de Jakobson de 1928 en las Tesis de 1929. Jan Mukařovsky, principal ideólogo del Círculo de Praga en el campo de la Estética, concentró sus estudios en la comunicación literaria en el marco de una concepción funcional del lenguaje, inclinándose por una orientación semiótica superadora del formalismo: «sin una orientación semiótica el teórico del arte tenderá siempre a considerar la obra artística como una mera construcción formal» (Mukařovsky, 1934, 87). Mukařovsky toma de los formalistas el carácter inmanente del sistema literario, subrayando la primacía del carácter lingüístico del signo poético y del receptor en el contexto social de la comunicación literaria.

La segunda y más decisiva etapa de la difusión del formalismo pivotó en torno a Roman Jakobson y a las traducciones y estudios de Víctor Erlich (1955) y de Tzvetan Todorov (1965), que él dirigió y fomentó desde mediados de los años 50. El formalismo se convirtió en los años 60 y 70 en uno de los principales impulsos del estructuralismo en Occidente, sobre todo en Francia y en Estados Unidos. No es casual tampoco que el resurgimiento del formalismo coincidiera en el tiempo con la neovanguardia.

I. Autores y obras

1.1. Los formalistas rusos

Brik, Osip, «Ritmo y sintaxis» (1920), en Todorov, T. (ed.) (1965), pp. 107-114. Eichenbaum (Eichembaum/Eijenbaum), Boris, «Cómo está hecho *El Capote* de Gógol» (1919) (en Todorov, T. [1965], pp. 159-177); «La teoría del método formal» (1925) (en *Formalismo y Vanguardia*, 1973, pp. 27-85). «El ambiente social de la literatura» (1927) (en Volek, E. [ed.] [1992], vol. 1, pp. 239-251). Skaftymov, A. P., *Poetika i genezis bylin* (1924) *(Poética y génesis de las bylinas)*, Moscú-Saratov. Sklovski (Shklovski), V. (ver la nota dedicada a este autor). Tomashevski (Tomachevski), B., *Teoría de la Literatura* (1925) (Madrid, Akal, 1982). Tiniánov (Tynianov), Yuri (Jurij) (ver la nota dedicada a este autor). Yakubinski, Lev , «Sobre el discurso dialógico» (1923) (en Volek, E. [ed.] [1995], vol. 2, pp. 171-191). Zhirmunski (Zhirmunsky), V. M., «The task of poetics» (1923), en Zhirmunsky, V. M., *Selected Writings* (v.i. Moscú, Progress, 1985). «Byron y Pushkin: El concepto de influencia literaria» (1924) (en Volek, E. [ed.] [1992], vol. 1, pp. 191-205).

1.2. Irradiaciones del formalismo

Buxo, P. J., *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, Universidad Autónoma de México, 1978. Eisenstein, Serguei, *La forma en el cine*, Buenos Aires, Losange, 1958. Jakobson, R.,

[26] *Ibid.*, 184.

«Linguistics and Poetics» (1959), en Sebeok, T. (ed.), *Style in language* (*Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974). *Ensayos de poética* (1973), Madrid, FCE, 1977; *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica, 1981. Jlebnikov (Khlebnikov), Velimir, *Antología crítica*, ed. de Javier Lentini, Barcelona, Laia, 1984. Maiakovski, Vladimir, «Cómo hacer versos» (1926) (en *Poesía y Revolución*, Barcelona, Península, 1974). Mandelstam, Osip, «Coloquio sobre Dante» (1933), Madrid, Visor, 1996, ed. de Jesús García Gabaldón. Pasternak, Borís, *Vozdushnyje puti* (1924) *(«Las vías aéreas»)*, Moscú, 1982. Propp, Vladimir, *Morfología del cuento* (1928) (v.e. Madrid, Fundamentos, 1977). Trubetzkoy, N. S., *Writings on Literature*, Minneapolis, University of Minnsesota Press, 1990. Vinogradov, Víctor, «Sobre la tarea de la estilística» (1922) (en Todorov, T. [1965], pp. 81-85). Vygotski, Vladimir, *Psicología del arte* (1925), v.e. Barcelona, Barral, 1972.

1.3. Bajtín y su círculo (véase la nota sobre el autor)

1.4. El Círculo de Praga

Mukařovsky, J., «El arte como hecho semiológico» (1934), en Mukařovsky, J., *Escritos de estética y semiótica del arte*, J. LLovet (ed.), Barcelona, G. Gili, 1977. Fontaine, J., *El Círculo Lingüístico de Praga*, Madrid, Gredos, 1980.

1.5. Lotman y la escuela de Tartu

Koshelev, A. (ed.), *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semioticheskaja shkola (Ju. M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú)*, Moscú, Gnozis, 1994. Lotman, J. M., *Estructura del texto artístico* (1970) (v.e. Madrid, Istmo, 1978). *Estética y Semiótica del cine* (1973), Barcelona, G. Gili, 1979. *Universe of the mind. (A semiotic theory of culture)* (1989), Bloomington, Indiana University Press, 1990. *Kul'tura i vzryv («La cultura y la explosión»)*, Moscú, Gnozis, 1992. Sánchez Cáceres, Manuel (ed.), *Iuri Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú. Treinta años después.* Discurso, 8, 1993.

II. Antologías

Černov, Igor (ed.), *Hrestomatija po teoretičeskomu literaturovedeniju. («Antología de teoría literaria»)*, Tartu, Universidad de Tartu, I, 1973 (en ruso). Garvin, P. L. (ed.) (1964), *A Prague School Reader on esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, Georgetown University Press. Grigoriev, Víctor (1981), *Linguistique et poétique* (v.f. Moscú, Progress). Kiraly, G., Kovacs, A., (eds.) (1982), *Poetika. Trudy russkih i sovetskih poetičeskih škol («Poética. Trabajos de las escuelas rusa y soviética de poética»)*, Budapest, Akádemiai Kiadó, 1982. (En ruso). Matejka, L.; Pomorska, K. (eds.), *Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views.* Michigan, Ann Arbor, 1978. Striedter, J.; StempelL, W. D. (eds.), *Texte der russischen Formalisten*, Munich, Wilhelm Fink, 1969-1972, 2 vols. (Antología bilingüe ruso-alemán.)

2.1. Antologías en español

Formalismo y Vanguardia, Madrid, Comunicaciones, 1973. Lotman, J. M., y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979. Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970. Volek, Emil, *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992-95.

III. Estudios

Ambrogio, Ignazio, *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1973. Aucouturier, Michel, *Le formalisme russe*, París, P.U.F., 1994. Conio, G., *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme.* Lausana, L'Age d'Homme, 1975. Doležel, Lubomir,

Occidental Poetics. Tradition and Progress, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1990. Erlich, Víctor, *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974. Falco, José Luis, *La vanguardia rusa y la poética formalista*, Valencia, Amós Belinchón, 1990. García Berrio, Antonio, *Significado actual del formalismo ruso. (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*, Barcelona, Planeta, 1973. García Gabaldón, Jesús, «Más allá del formalismo: Yuri Lotman y la semiótica de la cultura», en *Revista Española de Eslavística*, 1, 1992, pp. 163-177; «Yuri Tiniánov y la dinámica de la evolución literaria», en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 3, 1993, pp. 151-155; « Evolución de la historiografía literaria eslava», en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte, Teoría/Crítica, 1*, Alicante-Madrid, Universidad-Verbum, 1994, pp. 173-195. Hansen-Löve, A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Viena, Universidad de Viena, 1978. Jameson, Frederic, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980. Kaida, Ludmila G., *Estilística funcional rusa*. Madrid, Cátedra, 1986. Pomorska, Ch., *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, La Haya-París, Mouton, 1968. Pozuelo Yvancos, José María, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Cátedra, 1988. Rodríguez Pequeño, Mercedes, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón, Júcar, 1991; *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis, 1994. Steiner, Peter, *Russian Formalism. A metapoetics*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1984. Striedter, Juri, *Literary structure, evolution and value. Russian Formalism and Czech Structuralism reconsidered*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1989. Trotski, León, *Literatura y revolución*, 2 vols., París, Ruedo Ibérico, 1969.

Víctor Sklovski

Jesús García Gabaldón

Había una vez un hombre. Ese hombre se llamaba Víctor Sklovski (1893-1984). Era ensayista, novelista, guionista, crítico y teórico de la literatura y el arte. Fue el principal promotor del formalismo ruso y uno de los más brillantes escritores (rusos) de este siglo. Hijo de un profesor de matemáticas, estudió Filología en la Universidad de Petrogrado, fundando en sus años de estudiante la OPOIAZ (Sociedad para el estudio del lenguaje poético), que agruparía a los formalistas rusos. Toda la dilatada vida intelectual de Sklovski está vinculada con el formalismo, como teoría crítica de la literatura y el arte, y con el ensayo, género literario cultivado y reinventado por él.

Los ensayos de teoría literaria y artística conviven en la obra de Sklovski con los ensayos de crítica literaria, teatral y cinematográfica, con la novela ensayística e histórica, y con las biografías literarias y artísticas. A lo largo de toda su dilatada vida, Sklovski no cesó de tensar la cuerda del arte, no dejó de reflexionar y de escribir, en una abigarrada sucesión de libros y años, que le convierten en un testigo de excepción y uno de los principales protagonistas de la cultura rusa del siglo XX.

La principal contribución teórica de Sklovski al formalismo se encuentra en sus ensayos *La resurrección de la palabra* (1914), *El arte como procedimiento* (1917) y *La vinculación de los procedimientos de la composición con los procedimientos del estilo* (1919). En ellos esboza su visión de la dinámica de la autonomía del arte basada en la percepción de la forma de la obra artística, compuesta por una suma de procedimientos compositivos y estilísticos; idea que desembocaría en las nociones de trama (siuzhet), motivación (motivirovka) y extrañamiento (ostranenie) que fundamentan su excepcional *Teoría de la prosa* (1925), revisada y ampliada desde 1929 a 1982.

La *Teoría de la prosa* de Sklovski es, simultáneamente, una obra única y reelaborada, que aúna teoría y crítica en una perspectiva comparatista abierta entre el Arte y la Literatura y entre las culturas occidentales y las orientales, en una amplia dimensión temporal. Así, Sklovski incluye en las sucesivas reelaboraciones del libro, ensayos sobre las leyes del enlace, y la creación del carácter como unidad nueva, el nacimiento de la novela moderna a partir del Quijote, la novela clásica inglesa de Dickens y de Sterne, las funciones del argumento y de las convenciones en la transformación de los géneros de la prosa literaria, la novela corta china y los relatos árabes de las Mil y una noches, Antígona, Corneille y Shakespeare, Anna Karénina y la leyenda del Gran Inquisidor, el problema del tiempo en el arte, retratos literarios de sus amigos formalistas Yuri Tiniánov y Borís Eichenbaum, críticas a Jakobson y al estructuralismo, relato sobre la historia del

OPOIAZ, etc. Todo ello bellamente escrito, incrustado en el cajón de sastre de la prosa ensayística de Sklovski.

Para Sklovski, la forma crea su propio contenido, todo es la motivación de las formas, ya que el arte evoluciona por razón de su técnica: «El método formal es, en el fondo, sencillo: es una vuelta al oficio. Lo más notable en él es que no rechaza el contenido ideológico del arte, sino que considera el llamado contenido como uno de los fenómenos de la forma». De ahí surge la idea del arte como sistema autónomo: «El arte siempre ha sido libre respecto de la vida y en su color nunca se reflejó el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad». Las ideas de Sklovski sobre la forma y la autonomía del arte evolucionaron, de manera contradictoria a partir de 1928, hacia una concepción sociológica y contenidista de la literatura y el arte, próxima al marxismo, que él mismo intentó justificar muchos años más tarde, a través de una visión dialéctica, hegeliana, del arte: «El arte alcanza el conocimiento empleando de un modo distinto los viejos modelos y creando otros nuevos. El arte se desarrolla transformándose. El arte se desarrolla pasando inevitablemente por fases de autonegación. Se transforman sus métodos, pero el pasado no desaparece. El arte se mueve superando las contradicciones, creando nuevas contradicciones».

Quizá la más magistral lección intelectual y humana que nos ofrece Sklovski provenga de sus contradicciones, fruto en muchas ocasiones de su cruzada permanente contra todo tipo de convenciones, de lo que él llamó «la energía del error», título de uno de sus últimos libros. Como confesaba en *La tercera fábrica* (1926) en una carta abierta a Lev Yakubinski: «Me he equivocado mucho, Lev Petrovich, y todavía me voy a equivocar mucho más. Pero no existe una verdad de las flores, sino la botánica. Lo importante es que nosotros nos hemos aproximado al arte desde el punto de vista de la producción. Hemos hablado del arte mismo. Lo hemos considerado no como un reflejo. Hemos encontrado los rasgos específicos de su tipo. Hemos empezado a establecer las tendencias principales de la forma».

Junto a su contradictoria y esencial contribución teórica al formalismo, debemos a Sklovski una amplísima obra de crítica literaria, teatral y cinematográfica, en la que el fino y siempre sugerente análisis y el razonado juicio artístico, con valor literario intrínseco, son fruto de un auténtico escritor vanguardista y hombre comprometido con su tiempo que intenta entender lo individual como parte de lo general.

En *La Tercera Fábrica* (1926), la primera entrega del mosaico de obras autobiográficas tejidas por Sklovski a lo largo de toda su vida, declara que los tres acontecimientos más importantes de su vida fueron la infancia y la época de estudios en el Colegio y en la Universidad, el OPOIAZ y el cine. Sklovski escribió mucho sobre el cine durante más de sesenta años: sobre la teoría del cine, sobre cineastas, actores y actrices, sobre numerosas películas, destacando sus libros sobre los principales directores del cine de vanguardia soviético, tales como Kuleshov, Vertov, Dovzhenko y Eisenstein, de quien escribió uno de las mejores biografías creativas. Sklovski trabajó también en el cine como guionista y asesor literario de muchas películas soviéticas. El cine fue el refugio de Sklovski tras autoinmolarse y dar por clausurado el formalismo en 1930. El cine le dio a Sklovski la idea de la trama sin argumento, basada en la integración, a través del montaje, del material y de la forma.

Siguiendo la brecha abierta por Tiniánov, Sklovski escribió biografías literarias sobre escritores rusos, entre las que destacan las que dedicó a *Maiakovski* (1940) y a *Lev Tolstoi* (1963), en los que intenta comprender y explicar sus obras desde los datos biográficos, las lecturas personales y, en el caso de Maiakovski, la amistad. Pero, Sklovski escribió muchas obras más. Escribió novelas históricas cuando, en los durísimos años del estalinismo, no era posible escribir del presente, escribió sobre Marco Polo, sobre Pushkin, Dostoievski... En realidad, Sklovski, grafómano irremediable, nunca dejó de escribir.

«Soy escritor» –confiesa Sklovski–, «un poeta sin rimas y sin ritmo». Sklovski era un escritor, un viajero en lo cotidiano desconocido o en la propia alma, desconocida e incomprensible, un hombre que leía acerca de la vida y escribía sobre lo que había vivido. Sabía decir la verdad y predecir el futuro y nos descubrió las grandes contradicciones del alma humana. En la escritura de Sklovski cabe todo: desde la reflexión sobre la poesía futurista o el suprematismo, al arte del circo o la crítica literaria, teatral y cinematográfica, desde los retratos de los escritores contemporáneos o las evocaciones de sus amigos formalistas y del formalismo, a las teorías sobre la prosa y la construcción de la trama; de la evocación de los primeros días revolucionarios a la descripción de los ambientes de los rusos en el dorado exilio de Praga y Berlín. Todas las experiencias vitales, estéticas y culturales del escritor se convierten, por obra y gracia del ensayo, en materia literaria de un nuevo género, el *ensayo futurista*, inventado por Jlébnikov y cultivado por Sklovski a lo largo de toda su vida, especialmente hasta 1928, en sus obras más vanguardistas, como son *La literatura y el cinematógrafo* (1923), *La marcha del caballo* (1923), *La tercera fábrica* (1926) y *El sello de Hamburgo* (1928).

El estilo vanguardista de los ensayos de Sklovski está en sintonía con el tono provocador y polémico, de sus dos grandes novelas futuristas, *Zoo o cartas no de amor* (1923) y *El viaje sentimental: memorias (1917-1922)* (1923), escritas en clave ensayística durante su breve exilio berlinés de 1922-1923. *Zoo* es una pseudonovela epistolar en la que, a través de una serie de cartas dirigidas por él mismo, en calidad de exiliado ruso en Berlín a Ala (en realidad, Elsa Triolet, amiga de Maiakovski), en las que nunca se menciona directamente el tema del amor, crea una mezcla de ficción y realidad en la que desfilan toda la «fauna» de los escritores y artistas rusos exiliados en Berlín. Sklovski, que escribió *Zoo* en diez días, según su propio testimonio, intentó crear una auténtica antinovela, sin intriga ni fábula, en la que el argumento verdadero fuera su experiencia de la emigración rusa. *El viaje sentimental* es la obra maestra de Sklovski. Se trata de una serie memorias y retratos personales de los primeros años de la Revolución Rusa, narrados a modo de relatos de viaje desde las experiencias vitales, intelectuales y artísticas de Sklovski. A su modo, es la mejor crónica de la cultura rusa de la época de las vanguardias y de la revolución.

El escritor Víctor Sklovski pensó en la fórmula inicial de los cuentos populares rusos como título para todas sus obras: «Zhili-byli», «Había una vez»... Las obras de Sklovski parecen una mezcla de ensayos vanguardistas y de escritos autobiográficos, donde la audacia del estilo se corresponde con una audacia del pensamiento paradójico y sintético, aunando reflexión crítica y experiencia personal en una creación literaria construida en torno a la figura del escritor, convertido en sujeto y objeto principal de un discurso extraordinariamente rítmico, espontáneo y contradictorio

en apariencia, profundamente paradójico, plagado de imágenes y quiebros sintácticos; un discurso sintético y fragmentario, paratáctico, cinético, «desautomatizado» y extraño, con abundantes cortocircuitos metafóricos que desembocan en fulgurantes sentencias y proclamas enarboladas a modo de consignas y públicas confesiones, errancias de la memoria y de la imaginación poética. Sklovski apuesta por una nueva literatura, convencido, como declara en la autorreseña incluida en *El sello de Hamburgo*, de que «la vieja forma, la forma del destino personal, basada en un héroe convencional, no hace falta ahora(...) Los viajes, las autobiografías, las memorias son las formas subrogadas de una nueva pre-literatura(...) La literatura de mañana no será temática y se diferenciará por el tema y la forma de la actual».

Bibliografía

Sklovski (Shklovski), Víctor, «El arte como procedimiento» (1917), (en *Formalismo y Vanguardia,* 1973, pp. 85-115). «La conexión de los procedimientos de la composición del siuzhet con los procedimientos generales del estilo» (1919) (en Volek, E. [ed.] [1992], vol. 1, pp. 117-123). *Zoo o cartas no de amor* (1923) (Barcelona, Anagrama, 1972). *Viaje sentimental* (1923) (Barcelona, Anagrama, 1973). *Maiakovski* (1940) (Barcelona, Anagrama, 1972). *Cine y lenguaje* (1967), Barcelona, Anagrama, 1971. *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (1970) (Madrid, Comunicación, 1973). *La cuerda del arco. (Sobre la dismilitud de lo símil)* (Barcelona, Planeta, 1975). *Sobre la teoría de la prosa* (1971) (Barcelona, Planeta, 1975); *Eisenstein* (Barcelona, Anagrama, 1974). *O teorii prozy. (Sobre la teoría de la prosa),* Moscú, Sovetskii Pisatel', 1982. *Za 60 let. Raboty o kino. (De 60 años. Trabajos sobre el cine),* Moscú, Iskusstvo, 1985.

Yuri Tiniánov

Jesús García Gabaldón

«Adivinaba dónde se encuentran los nuevos continentes. Comprendía las contradicciones de los vientos y corrientes. Fue un gran explorador: fue un gran teórico no comprendido aún hasta el fin; era consciente del carácter fecundo de las contradicciones. En mi opinión nadie le ha superado en el análisis del verso», escribió de él, a modo de epitafio, Víctor Sklovski.

Era Yuri Tiniánov (1894-1943), el principal teórico del formalismo, extraordinario eslavista e historiador de la literatura rusa y gran escritor de novelas históricas de tema literario. Había nacido en Rejica. Era hijo de un médico. Estudió Filología en la Universidad de San Petersburgo entre 1913 y 1918, especializándose en la historia de la literatura rusa, principalmente en Pushkin. Después trabajó de traductor en la sección internacional del Comité Centrál y de corrector en la editorial estatal Gosizdat hasta que pasó a dar clases de teoría del lenguaje poético en el Instituto de Historia del Arte. A partir de 1929, Tiniánov dejó de escribir sobre teoría y crítica literarias para dedicarse exclusivamente a la creación y a la traducción literarias, convirtiéndose en un autor de éxito, incluso ya con su primera novela, *Kiujlia*, donde recrea la vida de Wilhelm Küchelbecker, poeta ruso que murió desterrado en Siberia, tras participar en una insurrección contra el zar Nicolás I en diciembre de 1825. Tiniánov destacó también como traductor de la poesía de Heine. Después de una larga y penosa enfermedad (esclerosis diseminada), Tiniánov murió en 1943 dejando inconclusa una novela sobre la vida y obra de Pushkin en la que trabajó más de diez años.

Los escritos de poética y de historia literaria de Tiniánov están reunidos en dos libros, titulados *Problema del lenguaje poético* (1924) y *Arcaístas e Innovadores* (1929). En *Problema del lenguaje poético,* Tiniánov estudia dos aspectos fundamentales de la teoría del verso, el ritmo y el sentido de la palabra poética. El ritmo, para él, es el factor constructivo del verso. Tiniánov vincula, al igual que hizo Osip Brik, el ritmo con la sintaxis, mediante la noción de construcción; contrapone las funciones del ritmo en la poesía y en la prosa; muestra cómo funciona el ritmo en el verso libre y formula las leyes rítmicas del verso. La segunda parte del libro indaga los procesos de generación de sentido a través de la palabra poética, fundando una nueva disciplina para el estudio del verso, la semántica poética. Tiniánov analiza los cambios específicos de la significación y del sentido de la palabra poética en función de la construcción del verso, mostrando cómo en el interior del verso la palabra cambia como un camaleón, sin tener una significación fija y definitiva, ya que «el sentido de cada palabra es el resultado de su orientación hacia la palabra vecina. Tras

estudiar históricamente la dinámica de la palabra en el verso, Tiniánov llega a la conclusión de que un uso particular de la palabra poética, desvinculado del principal signo semántico, conduce al desplazamiento de la significación principal por la oscilación de varios signos semánticos.

Arcaizantes e innovadores es una compilación de los ensayos publicados por Tiniánov desde 1923 a 1929, sobre teoría poética: *El hecho literario, Sobre la evolución literaria y La Oda como género oratorio*; sobre Pushkin y sus contemporáneos, en el contexto de la lucha literaria entre arcaizantes e innovadores del lenguaje poético ruso; sobre poetas rusos del siglo XIX y XX, como Tiutchev, Nekrasov, Blok, Briusov y Jlébnikov y sobre literatura comparada y el concepto de influencia literaria: *Tiutchev y Heine, Dostoievski y Gógol (hacia una teoría de la parodia).* En estos ensayos Tiniánov inaugura una aproximación dinámica a la historia literaria, concebida como cambio de sistemas y evolución de las formas. Desde el punto de vista metodológico, Tiniánov se basa en la correlación entre el sujeto investigador y el objeto estudiado, entre el observador y lo observado. Para averiguar la relación entre lo nuevo y lo viejo Tiniánov estudia el «hecho literario», al que vincula con la dinámica de la evolución literaria y la transformación de las formas y de los géneros, analizando la correlación verbal entre la serie literaria con las series sociales y artísticas.

Al igual que otros formalistas como Sklovski y Eichenbaum, Tiniánov mantuvo una relación estrecha con el cine, en calidad de teórico del lenguaje cinematográfico y de autor de guiones basados en obras literarias.

Entre sus ensayos sobre la teoría del cine, destaca *Sobre los fundamentos del cine*, uno de las indagaciones comparativas más penetrantes que jamás se hallan realizado sobre el cine, definido como arte abstracto de la palabra y analizado, descomponiendo todos los elementos y procedimientos de la composición fílmica y del lenguaje cinematográfico y confrontándolos con la fotografía, el teatro y la poesía. Hacia 1926 Tiniánov colaboró como guionista literario con el grupo de vanguardia Fábrica del actor excéntrico (Feksakh), para los que escribió una versión cinematográfica de *El capote de Gógol,* y una obra original suya *SVD.* La vinculación de Tiniánov con el cine continuó en su propia obra de creación. Así, *El subteniente Kizhe,* fue escrito inicialmente como guión cinematográfico, después publicado como relato, posteriormente llevado al cine. De hecho, el estilo y la composición de todas las obras de creación de Tiniánov responden a una escritura cinematográfica. Con frases cortas y a menudo sincopadas, consigue dar vida a imágenes que, en su sucesión, se convierten en auténticas escenas dialogadas, donde el discurso del narrador sirve para encuadrar la acción.

«Tiniánov no era feliz –recuerda Sklovski para explicar porqué el teórico se convirtió en novelista– a pesar de que lograba vencer los obstáculos y sabía para qué trabajaba. Sabía que era un hombre de la revolución que estudiaba el pasado para comprender el presente. El ansia de mostrar los objetivos del arte, de mostrar el significado que tenía el conocimiento de las luchas literarias le llevó a continuar su labor de artista». Las novelas de Tiniánov se nutren de sus escritos teóricos y de historia literaria, aspirando a completar en la ficción su visión de las obras literarias y de los escritores innovadores rusos con los que mantiene una especial afinidad artística y vital, como son Küchelbecker, Griboiédov y Pushkin. Como declaró en el prólogo a su novela inacabada sobre Pushkin, «la novela no reemplaza ni abole la biografía científica. Desearía acercarme, por medio de este libro, a la ver-

dad artística sobre el pasado, verdad que es siempre el objetivo del novelista histórico».

No deja de resultar curioso y, en cierto modo irónico, que un formalista como Tiniánov, que teorizó sobre la interpretación inmanente y formal de las obras literarias, se permitiera en sus obras de ficción, la utilización e interpretación ficticia de todos los materiales biográficos, psicológicos, lingüísticos, sociales e históricos de la vida y de la obra de aquellos escritores mejor estudiados por él y que, –todos ellos–, tuvieron un destino trágico. Como sentenció Sklovski, «la interpretación científica se convirtió en descubrimiento artístico». Así, Tiniánov inventó y desarrolló un nuevo género en la literatura rusa, la novela histórica de tema literario, concebida como biografía literaria ficticia. En cierto sentido, esa fue la forma escogida por Tiniánov para responder a los ataques feroces dirigidos contra el formalismo y los formalistas a partir de 1923. Junto a su primera novela, *Kiujlia* (1925), sobre la vida y muerte en Siberia de Küchelbecker, Tiniánov publicó la que tal vez sea su obra maestra, *La muerte de Vazír Mujtar* (1928), sobre el autor teatral Alexander Griboiedov, que murió asesinado por la multitud en Teherán, en el transcurso de una misión diplomática. Por último, Tiniánov intentó algo similar sobre la muerte del poeta romántico Alexander Pushkin, quien murió en duelo víctima de una conjura palaciega. Lamentablemente, sólo llegó a escribir dos volúmenes sobre la infancia y la juventud de Pushkin, dejando inacabado un tercero.

Tiniánov escribió también relatos y novelas cortas de tema histórico, ambientadas, precisamente, en el siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX. De hecho, estas obras le sirvieron como estudios del trasfondo histórico y político de la época en que vivieron los escritores interpretados, biografiados y novelados por él. Los dos relatos históricos más conocidos de Tiniánov son *El subteniente Kizhe* y *La figura de cera*, donde recrea y parodia, con fino humor y asombrosa maestría verbal, el ambiente político en la época de los zares Pedro I y Pablo I. Por otra parte, Tiniánov proyecta sobre el material histórico el punto de vista y las reflexiones del escritor sobre la actualidad. Así, por ejemplo, la historia de *El subteniente Kizhe* se basa en un hecho real que tuvo lugar en tiempos de Pablo I. Un secretario de su Cancillería cometió un lapsus al redactar una propuesta de ascensos de varios tenientes. Así, en vez de poruchiki zhe («los tenientes, pues...», escribió poruchik kizhe («El teniente Tespués») y de ese error, que nadie se atrevió a corregir al haber sido aprobado por el Zar, surgió un hombre inexistente, el teniente Kizhe, que llegó a ser general y que a su muerte, también ficticia, recibió los mejores funerales jamás celebrados en San Petersburgo. Tiniánov convierte al inexistente teniente en el subteniente Kizhe, y a éste, por medio de un argumento metonímico, en el símbolo de una época en que el poder y el terror político se convirtieron en un sistema de duplicación fantasmagórica de la realidad.

Bibliografía

Tiniánov (Tynianov), Yuri (Jurij) «El hecho literario» (1924) (en Volek, E. [ed.] [1992], vol. 1, pp. 205-227). *El problema del lenguaje poético* (1924), México, Siglo XXI, 1972. (1927) «De la evolución literaria» (en *Formalismo y Vanguardia*, 1973, pp. 115-141). Tiniánov (Tynianov), Yuri (Jurij), y Jakobson, Roman «Los problemas del estudio de la literatura y de la lengua» (1928) (en Volek, E. [ed.] [1992], vol. 1, pp. 269-273). *El desgraciado («Kiujlia»)* (1928) (en *Maestros rusos*, Barcelona, Planeta, vol. X, 1967). *Poetika, Istorija Literatura, Kino (Poética, Historia de la literatura, Cine)*, Moscú, Nauka, 1977.

Mijail Bajtín

Jesús García Gabaldón

«Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad.» Con esta declaración de principios comenzaba Bajtín a expresar y hacer pública su aspiración de comprender el arte para dar sentido a su vida. Quizá por ese mismo motivo creemos que para comenzar a comprender en toda su amplitud la obra de Bajtín es preciso conocer los datos más relevantes de su vida, ya que ante nuestros ojos ésta simboliza de manera compleja y rotunda el doloroso destino personal y los complicados avatares de la difusión y recepción de las obras de buena parte de los intelectuales rusos en el siglo XX.

Bajtín nació en Orel en 1895. Era hijo de una familia noble en decadencia. Su padre era director de banco, por lo que la familia tuvo que trasladarse a Vilnius y a Odessa, donde comenzó a estudiar Filología en 1913. Al año siguiente, Bajtín continúa sus estudios en la Universidad de San Petersburgo, donde se graduaría en 1918. Después trabajó dos años como profesor en un Instituto de Enseñanza Secundaria en Orel, donde fundó el primer «Círculo de Bajtín», compuesto por el lingüísta Vladímir Volóshinov (1894-1936), la pianista Maria Yúdina (1899-1970), el profesor de literatura Lev Pumpianski (1894-1940) y el filósofo Mijail Kagan (1889-1937). El grupo organizaba conferencias, conciertos y debates filosóficos y religiosos en la Casa de la Cultura de Nevel. En 1920 Bajtín se traslada a Vitebsk, que entonces era uno de los principales refugios de artistas como El Lisitski, Malevich y Marc Chagall. En Vitebsk, Bajtín fundó otro grupo de amigos, entre los que se hallaban el director de orquesta I. Sollertinski y Pável Medvedev (1891-1938), dirigente comunista. Allí se casa en 1921 con Elena Okolovich. La vida de Bajtín estuvo marcada por una osteomielitis que, con la aparición de fiebres tifoideas en ese mismo año, le dejaría semiinválido para el resto de su vida, llegando a serle amputada una pierna en 1938.

En 1924 Bajtín vuelve a San Petersburgo, convertida ya en Leningrado, y funda un tercer círculo de debates, entre los que se encontraban los escritores Konstantín Vaguínov y Daniil Jarms, el orientalista M. Tubianski, el biólogo I. Kanaev y el poeta Nikolai Kliuev. Durante esa época Bajtín estuvo vinculado con diferentes movimientos religiosos, como la Hermandad de Santa Sofía y el grupo Resurrección.

En 1924 Bajtín intenta sin éxito publicar sus primeros artículos sobre la polémica entre los formalistas y los marxistas, por lo que decide intentar publicar sus

obras de filosofía del lenguaje y estética literaria utilizando los nombres de sus amigos y discípulos, Vladímir Volóshinov y Pável Medvedev, entre otros. De esa manera publica las obras *Marxismo y filosofía del lenguaje* y *Freudismo*, con el nombre de Volóshinov y *El método formal en los estudios literarios* y *El formalismo y los formalistas*, con el nombre de Medvedev.

Entre 1929 y 1963, Bajtín sólo conseguiría publicar con su nombre un libro sobre Dostoievski, *Problemas de la poética de Dostoievski (1929)* en la editorial Priboi de Leningrado, donde también publicaron los formalistas. En 1929 es arrestado y condenado al destierro a Kustanai, en Kazajstán, durante seis años. En 1936 Bajtín obtiene un puesto de profesor en el Instituo Pedagógico (equivalente de las Escuelas de Magisterio españolas) de Saransk, en Mordavia, donde daría clases de literatura durante ese curso. En 1937 escribe en Moscú un libro sobre Goethe y el *Bildungsroman*, cuyo manuscrito desapareció durante la Segunda Guerra Mundial. En 1937 se traslada a Kimry, ya que los desterrados no podían vivir en las ciudades, sino en las afueras. Colabora como investigador en el Instituto de Literatura Universal Gorki de Moscú, donde en 1940 terminó su Tesis Doctoral sobre *Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, que sólo pudo defender en 1946, siéndole concedido el título de Kandidat y no el superior de Doktor Nauk (Doctor en Ciencias). Desde 1945 a 1961 fue profesor de literatura en el Instituto Pedagógico de Saransk.

En 1963 se reeditó, ampliado y revisado, su libro sobre Dostoievski. En 1965, pudo publicar su libro sobre Rabelais, que fue inmediatamente traducido a las principales lenguas de cultura del mundo, incluida la española. En 1969 se le autorizó a fijar su residencia en Moscú, muriendo en 1975, año en que apareció una compilación de sus artículos escritos desde 1920 a 1971, titulada *Problemas de Literatura y Estética*, traducida al español con el título de *Estética y teoría de la novela*. En 1979 apareció una segunda compilación de escritos inconclusos de Bajtín titulada *Estética de la creación verbal*. A pesar de que en 1993 se publicó una entrevista póstuma en la que Bajtín se reconocía autor de los libros y artículos publicados bajo los nombres de Volóshinov y Medveded, todavía no han sido reeditados en Rusia.

Así, pues, para valorar adecuadamente la obra de Bajtín, es necesario considerar todas las obras publicadas bajo su nombre y los nombres de Volóshinov (para las obras de filosofía del lenguaje) y de Medvedev (para las obras de estética literaria). Es preciso, además reconstruir, a manera de puzzle retrospectivo, la génesis y la evolución de las ideas de Bajtín en el contexto de la cultura rusa del siglo XX. En esta nota, nos limitamos a esbozarla de manera sintética, deteniéndonos en comentar los principales conceptos bajtinianos.

La génesis del sistema de pensamiento de Bajtín se sitúa, en su vida, entre 1919, año de la publicación de su primer artículo *El arte y la responsabilidad*, y 1924, año en que concluye la redacción de sus libros *Marxismo y filosofía del lenguaje (Introducción a la sociología del lenguaje), Problemas de la creación de Dostoievski, Freudismo (estudio crítico) y El método formal en los estudios literarios (Introducción crítica a una poética sociológica)*. Bajtín había pensado y trabajado en esos años iniciales en un largo ensayo titulado inicialmente *Arquitectónica de la responsabilidad* y, más tarde, *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria*, concebido por él como el germen de su obra estética y filosófica, como un tratado sobre los valores en el arte, en la religión y en la política que pivotaba en torno a la

idea de la responsabilidad. Para Bajtín era necesario dar una respuesta a los principales sistemas de pensamiento que, en su época, se ofrecían a una persona. Y esa respuesta sólo podía ser verbal, esto es, sólo podía ser expresada a través del lenguaje, de la comprensión estética y filosófica del lenguaje. Entonces procede a entrar en un diálogo simultáneo con la lingüística de Saussure, con el psicoanálisis de Freud, y con la filosofía marxista.

La lingüística había sido fijada por Saussure como ciencia del lenguaje basada en el concepto de signo lingüístico concebido como algo externo y arbitrario a la conciencia humana y en la abstracción del concepto de lengua, desvinculada del sujeto, de la estética y de la realidad social del lenguaje. Bajtín cree necesario poner en diálogo en el mismo concepto de signo lingüístico, la conciencia humana, portadora verbal del mundo psíquico del sujeto y la vida social derivada de la visión del lenguaje como comunicación. Surge así el concepto básico del signo lingüístico como *signo ideológico*, «dialógico» motivado internamente por la conciencia individual y socialmente, realizado en el auténtico diálogo, en la *dialogía o dialogismo* (dialogizm) esto es, en el intercambio de ideas entre las conciencias de los seres a través de la comunicación verbal. La dialogía como diálogo auténtico, transcendido supone la apertura filosófica y permanente del Ser al Otro, a la palabra ajena, a otras conciencias. La palabra viva, dice Bajtín, está orientada dialógicamente, nace en el interior del diálogo como respuesta, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto».

Si el ser es lenguaje, el lenguaje es comunicación y la comunicación es diálogo, dialogía piensa Bajtín. La razón de ser del lenguaje es servir de diálogo entre los seres. Y la más alta y sublime forma de comunicación estaba en el arte verbal, en la Literatua, que fundaba el Gran Diálogo, en el Gran Tiempo. Se fundaba así una *Estética de la Creación Literaria*, concebida, al igual que en los formalistas, como Poética Lingüística. Sólo que, en Bajtín, el término Lingüística es muy diferente, ya que aspira a ser una Ciencia Global del Lenguaje, una «interlingüística», que incorpora orgánicamente la Psicolingüística, la Sociolingüística, la Estilística y la Estética literaria en una Filosofía del Lenguaje basada en el signo ideológico y la dialogía. Frente a los formalistas, Bajtín no parte de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico (cotidiano), sino del estudio comunicativo de la lengua hablada real (viva) y de su incorporación estilizada al lenguaje de la novela, a la prosa literaria. En última instancia, la Poética dialógica de Bajtín es una poética de la palabra, desarrollada metodológicamente, en el género de la novela, concebida como «arena donde luchan los lenguajes», espacio de los lenguajes sociales.

El análisis de la palabra en la novela, lo lleva a cabo Bajtín en las obras de Dostoievski. La idea fundamental es la fragmentación del sujeto hablante en *voz*, en «voces» («en todo oigo voces», confiesa Bajtín) que entran en *diálogo*, dando lugar a diálogos internos y externos, a un auténtico coro «polifónico», a la *polifonía*, a la novela polifónica creada, según Bajtín, por Dostoievski. Las voces que se suceden, contradicen o interrumpen, que «dialogan» entre sí, representan la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia». Son voces que crean un *cronotopo*, un tempoespacio propio del Gran Arte, en el que se desarrolla el Gran Diálogo inconcluso e infinito, ilimitado. A partir de ese descubrimiento de la polifonía y de la novela polifónica, Bajtín indaga en la prehistoria de la palabra novelesca en la literatura occidental, desde la sátira menipea a la novela moderna, aso-

ciándola también con lo que él denominó la *cultura popular de la risa, lo carnavalesco,* es decir, la visión carnavalesca y grotesca del cuerpo y del mundo característica de autores como Rabelais (en la cultura occidental) y Gógol (en la cultura rusa).

La creación de Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, es un estudio de la cultura cómica popular que invierte, desafía, parodia y niega, a través de la risa, a la «cultura oficial». La cultura popular de la risa se desarrolla en la plaza pública y alcanza con el Carnaval su máxima expresión, como inversión grotesca del cuerpo y del mundo. En cierta manera, Bajtín «respondía» con esta obra a la cultura oficial de su tiempo, además de mostrar una nueva metodología para el estudio de la literatura y de las ciencias humanas en el contexto de la cultura, de la historia de la cultura; metodología en la que trabajaría en los últimos años de su vida, vinculándola al concepto de texto y a una visión *«semiótica» de la cultura.*

Bibliografía

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), México, F.C.E., 1986. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), Barcelona, Seix Barral, 1974. *Voprosy literatury i estetiki (Problemas de literatura y estética)* (1975) (*Teoría y Estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989). *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI, 1982. (Pavel N., Medvedev) *El método formal en los estudios literarios* (1928), Madrid, Alianza, 1994. Grande Rosales, M.ª Angeles, *Proyección crítica de Bajtín,* Granada, Universidad de Granada, 1994. Romera Castillo, José, *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura,* Madrid, Visor Libros, 1994. Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique,* París, Seuil, 1981. Zavala, Iris, *La Postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica,* Madrid, Espasa Calpe, 1991.

El signo artístico

Francisca Pérez Carreño

La semiótica es la teoría general de los signos. Para Morris, uno de sus primeros autores, la semiótica podía ocupar el lugar básico de servir a la tarea de unificación de la ciencia que formaba parte del programa del Positivismo Lógico: «puesto que suministra las bases de todas las ciencias especiales de los signos, tales como la lingüística, la lógica, las matemáticas, la retórica y (al menos hasta cierto punto) la estética»[1]. Una parte de su objeto de estudio sería pues la estética, y, en particular, las obras de arte, entendidas como signos. A pesar de la generalidad de la primera definición, en la actualidad varios de los autores más importantes dentro del campo la rechazan. Greimas, por ejemplo, prefiere hablar de ciencia de la significación, basada en la consideración de niveles inferiores y superiores al signo[2] y Eco rechaza cualquier clasificación basada en su concepto[3]. En lugar de referirse a signos prefiere modos de producción de signos. La aplicación de la semiótica al estudio de las obras de arte ha sido en parte responsable de las críticas a la noción misma de signo. Pero en buena medida, ya su fundador Charles S. Peirce, advertía que «signo» sólo era una expresión abreviada para «función semiósica».

La semiótica surge casi simultáneamente en la obra de dos autores, muy alejados geográfica y culturalmente. Por un lado, en la obra de Peirce, ligada a la lógica y la teoría del conocimiento, que es un intento de fundamentar una doctrina de toda clase de signos. Por otro lado, en la del lingüista Ferdinand de Saussure, que trata de definir y describir el funcionamiento del signo lingüístico. Aunque la tradición que partía de Saussure se solía denominar semiología, en la actualidad la Sociedad Internacional se autodenomina de Semiótica; no obstante, dentro de la disciplina se mantienen diferencias de escuela. Mientras que los semiólogos, con centro en Francia, tienden a utilizar un modelo traspasado de la lingüística y su historia está

[1] Morris, Ch., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, Chicago U.P., 1938 *(Fundamentos de la teoría de los signos)*, p. 54.

[2] Greimas, J., *Semantique structural*, París, Larousse, 1966.

[3] Eco, U., *Tratado de semiótica general*, Madrid, Lumen, 1976. (V. o., *A Theory of Semiotics*, 1976.)

ligada a la del Estructuralismo y el Post-estructuralismo, los seguidores de Peirce, pertenecientes en general al ámbito anglosajón, utilizan una definición de signo más general y sus discusiones están bastante alejadas de la lingüística y cercanas a la filosofía del lenguaje o la teoría del conocimiento. Existen, no obstante, ejemplos de obras que se benefician de la influencia de ambas tradiciones, como la de Umberto Eco.

El panorama de la semiótica contemporánea es pues bastante pluralista. La principal diferencia entre la semiótica y la semiología descansa en la noción de signo y tiene consecuencias en el desarrollo de una estética semiótica. Para la semiótica de tendencia peirceana el signo es una relación triádica, mientras que para la estructuralista es diádica. Respecto a las consecuencias de esta diferencia para la semiótica estética, según Omar Calabrese[4] existirían dos escollos para el desarrollo de una semiótica de las artes visuales (y en buena medida la opinión es aplicable a todas las artes); el primero consistiría en el problema del iconismo y el segundo, en la inexistencia de doble articulación en las imágenes (también en las obras de arte). Pues bien, el iconismo es un tema típico de los enfoques semióticos, mientras que el tema de la doble articulación pertenece a los motivos de una semiología de las artes.

Al pluralismo existente en el campo de la semiótica se une el que se goza en estética y teoría del arte. Ante la imposibilidad de abarcar todos los enfoques, en lo que sigue expondré las teorías del signo de las dos corrientes principales centrándome en sus desarrollos sobre las artes visuales. Por último, analizaré el modelo de estética semiótica de U. Eco.

La arbitrariedad del signo

Saussure considera que la lingüística, a pesar de ser una rama de la semiología, debe ser el «modelo» para las otras ramas de la ciencia de los signos, puesto que «el lenguaje, el más complejo y universal de todos los sistemas de expresión, es también el más característico»[5]. La razón no reside, pues, en que sea el sistema cuyo uso sea universal, tampoco en que sea el más complejo, sino en ser el más característico, es decir, el que mejor representa los rasgos propios del signo: y entre ellos, en primer lugar, la arbitrariedad. En el *Curso de lingüística general,* escrito en 1916, Saussure define el signo como una entidad ideal con dos partes, significante y significado, cuya relación es arbitraria. Esta relación se establece por convención en el seno de una comunidad.

[4] Calabrese, O., *Semiótica della pittura,* Milán, Il Saggiatore, 1980.

[5] Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale,* Payot, p. 68. *Curso de lingüística general,* Madrid, Alianza, 1983.

Significante y significado son los dos elementos inseparables del signo, que, por tanto, no hace referencia a nada exterior a sí mismo. En el sistema lingüístico, el significante es una «imagen acústica» y el significado, «un concepto», cuya relación es psicológica. Pero, puesto que ni uno ni otro tienen existencia independiente, sólo en el seno del sistema alcanzan su valor. Un sistema de signos es un sistema de oposiciones, en el que cada signo se define por el lugar que ocupa en el campo en relación a los otros, de ahí la afirmación de que «en la lengua, no hay nada más que diferencias»[6]. Por ejemplo, el valor de «ser» sólo es distinto al de «estar» en aquellas lenguas que poseen ambas palabras, y en las que, por tanto, se oponen. Del mismo modo, no hay nada en el color rojo que signifique peligro, pero en el sistema de las señales de tráfico tiene un valor opuesto al verde y adquiere frente a éste el significado de peligro. Arbitrariedad y diferencia se complementan en la semiología de Saussure y pasan a ser los rasgos fundamentales en la concepción estructuralista de signo.

La semiología tuvo un desarrollo muy importante durante los años treinta y cuarenta en la teoría de la literatura del Formalismo Ruso y El Círculo de Praga y posteriormente en toda la corriente estructuralista. Las tesis estructuralistas del Círculo de Praga fueron asumidas por Jan Mukarovsky (1891-1974) para elaborar una teoría estética. Escribió en 1936 *El arte como hecho semiológico,* donde intenta definir la obra de arte en su calidad de hecho autónomo y social. La obra en su aspecto físico sería un significante que remitiría a su significado dentro de una colectividad. Es sólo porque surge y se recibe en un contexto social por lo que el objeto físico pasa a ser un significante de un signo. Su capacidad para significar, que lo aísla del resto de los objetos del mundo físico, lo autonomiza, es, sin embargo, social. Además, el significante artístico sería aquel en el que todos los elementos fueran pertinentes para la significación. La obra de arte conformaría una unidad significativa, una estructura, cuyo análisis formal revelaría el significado de la obra.

Sólo en los años sesenta se empieza a utilizar la noción de signo de Saussure en el terreno de las artes plásticas, sobre todo por la crítica feminista y los historiadores del arte post-estructuralistas, de la mano de los escritos del filósofo Michel Foucault y del semiólogo Roland Barthes. La intención es de cariz ideológico y pretende mostrar cómo la imagen, la representación del mundo natural, es también un signo, es decir, está inscrita en un sistema de significación. En rigor eso significa, primero, que la relación con su significante es arbitraria (convencional cuando menos) y, segundo, que sólo significa por oposición a otros signos (de cualquier naturaleza). Para los críticos e historiadores post-estructuralistas, la ocultación de

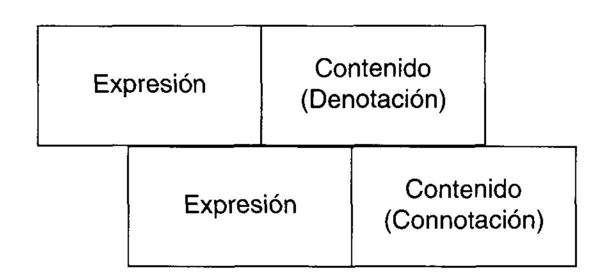
[6] Saussure, *op. cit.,* p. 166.

la naturaleza semiótica de la imagen es ideológica en dos sentidos: primero, porque la imagen pretende dar por natural lo que es cultural y, segundo: porque toda estructura semiótica es una estructura de poder.

Barthes: la retórica de la imagen

Roland Barthes (1915-1980) ha sido, sin duda, uno de los semiólogos más importantes del siglo. El pensamiento de Barthes está expuesto en libros teóricos como *Mitologías* (1957) y *Elementos de semiología* (1964) en los que traza su modelo semiótico y define términos que habrían de ser claves en el análisis semiótico de las artes, pasando por obras como *El sistema de la moda* (1967), donde aplica su modelo al vestido como signo cultural, hasta llegar a su última etapa, en la que abandona el modelo estructuralista, para abogar por una semiótica del texto, entendido como el lugar de la revolución contra el lenguaje y la forma (*El placer del texto,* 1973).

A pesar de que explícitamente declaró, basándose en Saussure, que la semiología debía ser una rama de la lingüística, los ensayos de Barthes sobre la imagen, como «La retórica de la imagen» (1964), y sobre artes plásticas, en particular sobre fotografía (*La cámara lúcida,* 1980), han sido muy influyentes. Pero quizá su aportación más importante al análisis de los fenómenos culturales ha sido definir el concepto de connotación. Barthes lo tomó de la oposición entre denotación y connotación tal como la utilizaba el lingüista danés Hjelmslev. Para éste, el significante de un signo se corresponde con la forma de la expresión, mientras que el significado es la forma del contenido. Expresión y contenido son los planos del signo, en cada uno de los cuales puede diferenciarse entre materia y forma. Pues bien, según Barthes, el contenido primero de un signo es su denotación. Mientras que el resto de contenidos que pudieran asociarse a su forma pasa a formar parte de su connotación. Según el siguiente esquema:



Un sistema connotado es aquel cuyo primer signo es expresión de un segundo contenido. La relación es en ambos casos convencional, es decir, social. Por ejemplo, es convencional que el azúcar connote dulzura y ganancia de peso, o, en sistemas simbólicos no verbales, que un trono, denote

asiento y connote autoridad, etc. En *Mitologías* Barthes consideró que los sistemas de signos connotados eran «mitos», mientras que más adelante los llama «ideologías».

En el ensayo «Retórica de la imagen»[7], y al hilo del análisis de un anuncio publicitario de pasta «Panzani», aplicó el modelo anterior a la imagen. Según el artículo, la denotación de una imagen serían los objetos que reconocemos en ella y las relaciones espaciales que mantienen entre sí. En este caso: una malla de compra con spaguetti, tomate y pimientos sobre una mesa. Este primer nivel denotativo sería expresión de un segundo, connotado, al cual pertenecerían contenidos como «comida natural», «italianidad», etc.

En las imágenes fotográficas, y este anuncio lo es, la denotación sería natural, se daría sin código[8]. Mientras que en las imágenes creadas mediante dibujo hay implicadas convenciones (básicamente sobre el valor de la línea como contorno), en la fotografía, en el nivel denotativo no se dan. El fotográfico es un mensaje sin código: es decir, transmite una información sin que intervenga el conocimiento de una convención que relacione unidades de la expresión con unidades del contenido. Las imágenes se interpretan naturalmente como representaciones de objetos. A ese primer mensaje se le añaden las convenciones que remiten los objetos que reconocemos como su contenido a otras unidades culturales. En «Retórica de la imagen» Barthes calificó de ideológico el sistema de connotaciones porque pretende adoptar la naturalidad del primer mensaje. La connotación en la imagen fotográfica se naturaliza y este es su principal procedimiento ideológico.

En *S/Z* se redefine la relación entre denotación y connotación, para negar la naturalidad también de la primera. En sus propios términos: «La denotación no es el primer significado, aunque lo pretenda; bajo esta ilusión, no hay en el fondo sino la *última* de las connotaciones (la que parece establecer y cerrar el significado), el mito más elevado por el cual el texto pretende volver a la naturaleza del lenguaje»[9]. Así pues, Barthes ha pasado de considerar la connotación como un modo de calificar nuestra forma natural de ver el mundo, a negar la posibilidad de que exista tal forma natural de percibirlo. La denotación no sería sino la última de las connotaciones.

El cambio en el pensamiento de Barthes y en su consideración del signo es mayor. De hecho en la cita anterior se habla de «texto» como algo distinto (puesto que pretende volver a ser) al lenguaje. En sus primeras obras, Barthes pensaba que la lingüística debía servir de base a la semiología. Al final de su obra describe tal intento como un «sueño (eufórico) de cientifi-

[7] Barthes, R., «Rhetorique de l'image», 1964, *Communications,* 4. En *Lo ovbio y lo obtuso,* Barcelona, Paidós, 1986.

[8] Un código se define como la relación entre los elementos de la expresión y las unidades del contenido.

[9] Barthes, R., *S/Z* (1970), Nueva York, Hill & Wang, 1974.

cidad»[10]. Al sustituir el concepto de signo y lenguaje por el de texto, Barthes reivindica la posibilidad de producir signos más allá de códigos, forzando las reglas y la naturaleza convencional misma del lenguaje. No para volver a un estadio de significación natural, sino por el mero «placer del texto». Este placer textual es el gozo que se encuentra en la producción de sentido, pero no por el sentido que resulta, sino por la actividad creativa misma, que no deja de poner en cuestión los mismos sentidos que provoca. «Mi placer puede tomar muy bien la forma de una deriva. (...) Hay deriva cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me abandona (...). Por eso otro nombre de la deriva sería lo *Intratable* –o incluso la Necedad»[11].

Semiología de la pintura

En los últimos años han surgido diferentes historiadores del arte que comparten la noción barthesiana de signo. Entre otros, Rosalind Krauss, Svetlana Alpers, Mikel Bal y Norman Bryson son ejemplo de aplicaciones semióticas a la historia de la pintura. Los dos últimos colaboraron en el artículo «Semiotics and Art History»[12] en el que defendían la necesidad de entender las pinturas como signos dentro de diferentes sistemas de significación. La interpretación de las imágenes debe hacerse según ambos autores relacionándolas con los signos de toda índole que conforman su universo cultural.

Bal ha publicado una monografía sobre Rembrandt, *Reading Rembrandt,* que intenta romper los límites entre los signos visuales y verbales en la interpretación del pintor. Por su parte, Bryson escribió *Tradition and Desire,* sobre el arte francés del siglo XVIII, y *Looking at the Overlooking,* sobre el género de la naturaleza muerta. En éste muestra cómo en la naturaleza muerta, desde los frescos de Pompeya y Herculano hasta el Barroco español, están implícitos códigos culturales que se refieren desde la concepción de la pintura, a la del género en particular, al papel del espectador frente a la imagen o a la consideración de los objetos retratados. En todo caso, un propósito y una mirada distintos están supuestos en la mera representación de los objetos y alimentos más cotidianos, que ha acompañado básicamente sin cambios toda la historia de la pintura.

En *Vision and Painting*[13], Bryson expone su teoría sobre la relación entre percepción y representación y critica la teoría de la representación visual defendida por Gombrich porque lleva implícita una concepción de la ima-

[10] Barthes, «Responses», *Tel Quel,* 1970, p. 97.

[11] Barthes, R., *El placer del texto,* México, F.C.E., 1987, p. 32.

[12] Bal, M., y Bryson, N., «Semiotics and Art History», *Art Bulletin,* 1991.

[13] Bryson, N., *Vision and Painting,* Londres, MacMillan, 1983. (*Visión y Pintura,* Madrid, Alianza, 1994.)

gen como «Copia Esencial» del mundo, que equipara a la teoría de la mímesis de Zeuxis, tal como la narra Plinio. Según Bryson, Gombrich no habría mantenido coherentemente la imposibilidad de un «ojo inocente». Este «perceptualismo» le habría conducido a pensar el signo visual en términos positivos, es decir, como aquél cuyo contenido es una determinada percepción del mundo. Bryson utiliza la teoría de Barthes para negar cualquier posibilidad de denotación natural de la imagen pictórica[14]. En efecto, en pintura «el "efecto de realidad" consiste en una relación especial entre denotación y connotación, en la cual la *connotación confirma y sustancia hasta tal punto la denotación que ésta parece alcanzar el nivel de la verdad*»[15].

El análisis que hace de un detalle de la *Traición de Judas* de Giotto mostraría cómo la denotación depende de la connotación. Este detalle presenta el beso de Judas, en el que los perfiles de Cristo y el traidor se enfrentan simétricamente y oponiéndose. Los niveles de oposición en los que se basa la significación del signo serían: «lineal versus curvilineal», «vertical frente a no vertical» y «expansión versus contracción»[16]. Mientras que el rostro de Cristo presenta las primeras características –la rectitud de su frente, sus cejas, su nariz, la vertical ascendente de su cabeza, aumentada por el halo, la nitidez y separación de sus rasgos–, el de Judas es ejemplo de las segundas. Estas oposiciones se convertirían en oposiciones paralelas como «sagrado versus profano, espiritual versus mundano, noble frente a innoble, tranquilo frente a agitado, verdad frente a mendacidad»[17]. Pero la interpretación podría también seguir en el sentido de que la simetría de las cabezas implica una interdependencia de ambas y, por tanto, de los contrarios que antes señalábamos, con no pocas consecuencias «para la teología y la psicología de la imagen de Giotto»[18]. No habría una interpretación del nivel denotativo, la representación de Jesús y Judas, a la que se añadirían niveles de significación connotada, sino que nuestra forma de percibir los personajes estaría determinada por esas connotaciones, a las que tenemos acceso por características formales de la imagen, independientes de las que permiten la identificación de los personajes.

Peirce: el signo de los tres

Charles S. Peirce (1839-1914) es el fundador de la semiótica. Su teoría de la semiótica como ciencia de los signos le llevó a identificar hasta ciento veinte clases de ellos, pero su tricotomía básica sigue hoy siendo utilizada.

[14] En realidad cita la distinción denotación-connotación tal como la expone Barthes en *Elementos de semiología*, para criticarla en el mismo sentido en que Barthes lo hace en *S/Z*.

[15] Bryson, *op. cit.*, p. 62.

[16] *Ibid.*, pp. 62-63.

[17] *Ibid.*, p. 63.

[18] *Ibid.*, p. 63.

De entre las muchas definiciones de signo que dio partiremos de la más sencilla, aquella según la cual «un signo es algo que está para alguien en lugar de algo, en algún respecto o capacidad»[19]. Un signo es, pues, una relación entre tres elementos: el signo (un representamen), que está en lugar de otra cosa, su objeto, y un interpretante, la relación que el intérprete actualiza entre el primero y el segundo. Cualquier cosa puede ser un signo; para ello sólo es preciso que pueda interpretarse y que se use como signo. En terminología de Peirce esto quiere decir que tenga un interpretante, un Tercero, es decir, que sea una relación triádica.

Según la relación del representamen con su objeto los signos se dividen en símbolos, índices e iconos. Cuando el interpretante es arbitrario, entonces estamos ante un símbolo. Quiere decirse que la relación entre el signo y su objeto es arbitraria, establecida según una costumbre, un hábito o una ley. La interpretación del símbolo no es posible sin conocimiento de la regla, del interpretante. En cambio, en un índice, la relación entre el signo y su objeto es causal. El interpretante puede inferirse del conocimiento del signo y del objeto, la regla de interpretación consiste en el reconocimiento de esta relación causal. No hay, al contrario que en el caso del símbolo y del índice, relación convencional o causal alguna entre un icono y su objeto. Cuando la relación entre el signo y su objeto es de semejanza, entonces se trata de un icono. Como veremos, el problema del iconismo reside en la vaguedad del término «semejanza». Mas, en principio, hay que entender que hablar de semejanza o parecido entre el icono y su objeto es un modo de referirse al hecho de que el icono representa a su objeto en virtud de sus propios caracteres y no porque tenga una relación causal o convecional con su objeto.

Así pues, un signo puede significar en virtud de su cualidad, como objeto físico y como ley. Por ejemplo, en una sinfonía, la cualidad puede ser significativa, también la relación física de los sonidos entre sí, y, por último, la estructura de la pieza como tal sinfonía –en oposición a otras formas musicales–. De la misma manera, puede significar un objeto que sea una cualidad, un hecho, o una ley. Una palabra puede significar una sensación, por ejemplo, frío, un hecho, por ejemplo, hielo, y una ley, por ejemplo, «hielo». Y, por último, su interpretante también puede ser una cualidad, un hecho o una ley. Nuestra sinfonía puede provocar melancolía, un aplauso o un juicio estilístico, respectivamente. Cuando decimos de algo que es un signo nos referimos a que pone en funcionamiento alguna de estas relaciones, pero en realidad es cada una de estas funciones sígnicas la que tiene entidad semiósica. Por otro lado, parece evidente que cada signo es, con mucha probabilidad, un macrosigno, y que un texto o una obra de arte son signos muy potentes.

[19] Peirce, C. S., *Collected Papers*, 2.228.

Otra de las definiciones más interesantes de signo en la obra de Peirce es la que se refiere a la relación de un signo con otros. Reza así: «(Un signo es) cualquier cosa que determine a otra distinta (su interpretante) a referirse a un objeto al que él mismo se refiere (su objeto) del mismo modo, convirtiéndose el interpretante a su vez en signo y, así, *ad infinitum*»[20]. A esta idea de concatenación de los signos se la denomina semiosis ilimitada y significa que la interpretación, en teoría, no puede acabar nunca. La razón es muy sencilla. Un signo (un representamen) no representa directamente a su objeto, no está en lugar de otra cosa sin más, sino, como hemos visto, por una regla de interpretación, de un interpretante. Y este interpretante es, a su vez, debe necesariamente ser, otro signo. Pongamos un ejemplo tomado de la iconología pictórica: ante la figura de una mujer con una cabeza en una mano y una espada en la otra debemos interpretar que su objeto es el mismo que el de otro signo (interpretante del primero): «Judit». Esto es, esa figura (representamen) representa a una mujer particular (su objeto) que se llama «Judit» (su interpretante). Pero, «Judit» es un signo con un objeto y otro interpretante: determinada «heroína bíblica», que, a su vez, es un signo con otro interpretante «personaje de valor en el libro sagrado de los cristianos», que a su vez tendría otro interpretante, y así ad infinitum.

Peirce y la pintura

La figura de una mujer amamantando un bebé puede ser representamen de muchos otros interpretantes en distintas imágenes. Pero, además, cada una de éstas será un macrosigno con otros muchos interpretantes: por ejemplo, *Julia y su nodriza,* de Berta Morisot. En el cuadro, de 1879, se reconoce efectivamente una mujer con una niña en brazos. Conocemos por el título la identidad de ambas. Pero hay interpretantes anteriores que, a partir de la cualidad de la pintura, nos permiten identificar determinados cambios de color con dos personajes, reconocer su postura, su lugar en el espacio, incluso su ánimo. La cualidad de la pintura tiene también interpretantes que son sensaciones, los que se corresponden con lo que suele llamarse la «atmósfera de la pintura». Pues bien, estos rasgos responden a una interpretación de la pintura como icono. A pesar de eso, hay que reconocer que «(c)ualquier imagen material, como una pintura, es muy convencional en su modo de representación»[21].

Entre los rasgos de convencionalidad, es decir, de signos que exigen para su interpretación el conocimiento de leyes, se encuentran, por ejemplo, el reconocimiento del espacio que envuelve a las figuras, que naturalmente

[20] Peirce, *C. P.,* 2.303.
[21] Peirce, *C. P.,* 2.276.

supone interpretar una superficie plana en profundidad, algunos cambios de color, como sombras, otros como volúmenes, y algunos colores, como aire. Estas operaciones suponen considerar algunos índices, como la perspectiva, y algunos símbolos, es decir, signos totalmente convencionalizados. Pero quizá el interpretante más importante sea el que se refiere al hecho de no considerar el cuadro como un lienzo con manchas, sino como un signo de otra cosa. Es también convencional, por ejemplo, el hecho de que obviemos una cualidad muy evidente del lienzo, que sus pinceladas sean discretas, fácilmente discriminables desde cierta distancia y, sin embargo, percibamos, más alejados, la homogeneidad del espacio. Este mero hecho disturbó tanto a los primeros espectadores de cuadros impresionistas que les imposibilitó para cualquier experiencia del cuadro.

Iconismo y experiencia estética

La semiótica de Peirce no se puede utilizar como un programa de interpretación de signos. Más bien permite describir la experiencia de la pintura y del arte como una experiencia semiótica, de interpretación.

Tradicionalmente se ha ligado la categoría del icono a la experiencia estética de varias maneras. En un primer sentido se ha identificado la representación icónica con representación por el parecido. Más adelante, veremos la crítica que ha sufrido tal concepción del iconismo. En un segundo sentido se ha pensado en el icono como el grado menor de semiosis y mayor de inmediatez en la experiencia del mundo. Esta interpretación acerca el tema del iconismo al de la experiencia estética como experiencia de lo meramente sensible e inefable. Lo icónico sería una variante de lo Primero.

Según la fenomenología de Peirce –Faneroscopía en sus términos– nuestra experiencia lo es de Primeridad, Secundidad o Terceridad. Estas son también categorías del ser, sin embargo, las consideraremos como formas de conocimiento. Una experiencia de Terceridad consiste en pensar una relación triádica: «el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda y una tercera cosa entre sí»[22]. Es el caso del signo, que, como hemos visto, relaciona tres elementos, el tercero de los cuales, el interpretante es el que lo convierte en tal. Por eso, la semiosis es irreductible a una relación diádica. La Secundidad es la forma de ser de las relaciones diádicas, la forma de experimentar algo como según esta relación: «lo que es tal como es con respecto a un segundo, pero sin tener en cuenta a ningún tercero». Los hechos, los acontecimientos, los objetos físicos pertenecen a esta categoría, porque responden siempre a una causa.

[22] *C. P.*, 8.328.

«Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es de manera positiva y sin referencia a ninguna otra cosa»[23]. Una relación de un solo elemento, como es la Primeridad, es sólo la pura posibilidad de relación. Lo Primero como categoría estética se identifica con la pura sensación, la cualidad del sentimiento, la pura cualidad. Peirce pone como ejemplos de Primeridad la percepción de colores, los sentimientos de vida o de libertad, la sensación de frío. Pero, naturalmente, también los sentimientos estéticos tendrían cabida, el de belleza, o el de sublimidad, el de fealdad o el de asco.

Hay que distinguir, sin embargo, que se pretenda crear una cualidad (en realidad que la cualidad de la experiencia sea lo pertinente) o que sea la cualidad la que provoque otra experiencia. En el primer caso, el sentimiento puede estar provocado por hechos e incluso signos y relaciones muy complicadas. Así, *Guerra y paz* puede provocar un interpretante que sea determinada cualidad. En el segundo caso se busca la presentación de una mera cualidad, en sí misma, sin recurso a la distinción de causa y efecto o la percepción de diferencias, en las que ya habría percepción de objeto. El efecto puede ser o no estético. Por ejemplo, un color uniforme puede querer estimular directamente nuestra sensibilidad y provocar tranquilidad o miedo. Sin embargo, los cuadros azules monocromos de Klein pretenden crear una cualidad estética, aunque más complicada que el mero sentimiento de la cualidad de azul. Del mismo modo, las pinturas monocromas de Newman pretenden prescindir de la diferencia, incluso entre marco y lienzo, para la creación de determinadas experiencias estéticas.

En todos estos fenómenos hay implicadas cualidades, Primeridades, incluso en el último hay una intención respecto a la eliminación de lo físico o de la figuración en favor de la pura cualidad. No obstante, la categoría de iconismo es más restrictiva, puesto que es semiótica. En buena medida por eso está más claramente implicada en la actividad artística. Según la semiótica una obra de arte es un icono en tanto que representa su objeto en virtud de sus propios caracteres: formales, técnicos, materiales. Cualquier interpretación debe suponer que es a partir de esas cualidades y en virtud de ellas por lo que la obra es una representación. Todo sería en principio pertinente para hacer la interpretación.

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de una interpretación correcta? ¿Cómo puede establecerse el interpretante si no hay ninguna relación física o causal entre el signo y su objeto y tampoco convencional? Una primera respuesta alude al parecido: lo que parezca semejante. La segunda tiene que ver con las condiciones de la semiosis; cualquier cosa puede funcionar como signo, si se utiliza como tal. En el caso del icono hacer valer la semejanza como razón de la relación entre el signo y su objeto debe entenderse en sen-

[23] *C. P.*, 8.328.

tido muy laxo y siempre que se cumpla la otra condición: «Una cosa cualquiera, sea una cualidad, un individuo existente o una ley, es un icono de algo, en tanto en cuanto se le parezca y sea usado como su signo»[24]. Y, en todo caso, se percibirá como semejante bien lo que ya se ha percibido como semejante, bien lo que descubra nuevas semejanzas mediante procedimientos de todo tipo.

Umberto Eco ha tratado de definir cuáles son las características del signo artístico a partir del pensamiento de Peirce y de la crítica del iconismo. Antes de exponer su pensamiento vamos a ver un desarrollo muy anterior de la estética semiótica a partir de Peirce.

Charles Morris

Charles Morris (1901-1971) es uno de los clásicos de la semiótica. A él debemos la división de la teoría de los signos en sintáctica, semántica y pragmática. La sintáctica estudia el signo en su relación con otros signos. La semántica estudia los signos en relación con los objetos a los que se puede aplicar. La pragmática estudia la relación entre los signos y sus intérpretes. Morris fue el primer autor que defendió la existencia de una estética semiótica y que trató de definir la obra de arte en términos semióticos. Aunque su intento es mucho más interesante que eso, su noción de icono como signo que posee algunas propiedades de su denotata ha sido criticada, entre otros, por Goodman y Eco.

Partiendo de la teoría de Peirce, redefine el proceso semiósico en términos conductistas, de tal manera que los tres elementos que lo constituyen pasan a ser el vehículo sígnico (o el estímulo que actúa como signo), el designatum (aquello en cuyo lugar está el signo) y el interpretante («la disposición un intérprete para responder, a causa de un signo por medio de series de respuestas de cierta familia de conducta»)[25]. La semiosis se entiende como una situación en la cual el vehículo-signo actúa como «estímulo preparatorio» y provoca en el intérprete una respuesta igual o parecida a la que se produciría en presencia del objeto significado.

Morris ha pasado también a la historia de la semiótica por ser el creador de una de las primeras tipologías de discursos. En *Signos, lenguaje y cultura* (1946) divide los discursos según dos criterios cruzados, según el primero los discursos se diferencian por el modo de significar y pueden ser designativos, apreciativos, prescriptivos y formativos. El segundo criterio se refería al uso de los signos, que podía ser informativo, evaluativo, incitativo o sistémico. El discurso de ficción y el poético son considerados ambos como

[24] *C. P.*, 2.247.

[25] Morris, Ch., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, Chicago U. P., 1938, p. 3.

usos valorativos del lenguaje. En ellos se pretende por tanto guiar la selección preferencial de los objetos. El discurso de ficción se distinguiría por significar designativamente, aunque «su propósito primario es valorativo antes que informativo»[26]. En contraposición al discurso científico la verdad o falsedad de los hechos que se narran no es importante. Por su parte, el modo de significar en la poesía no es designativo sino apreciativo. La afirmación de Morris se basa en la abundancia en los discursos poéticos de términos de valor. Sin embargo, afirma «El asunto se complica además porque las actitudes valorativas que el discurso intenta provocar pueden realizarse ante todo frente al discurso mismo, más bien que frente a lo designado»[27]. Así, pues, el escritor trata de provocar una conducta valorativa en el intérprete, una actitud preferencial por el objeto designado a través de su discurso, pero además la poesía crea esa actitud sobre sí misma. Como veremos, este hecho guarda relación con la noción de percepción estética que Morris defiende. La diferencia de las artes plásticas consiste en que son iconos, y no símbolos, los que se usan valorativamente.

En «Ciencia, arte y tecnología»[28], Morris caracteriza, de modo taxativo, al arte frente a la ciencia y la tecnología como «el lenguaje del valor»: «El arte es el lenguaje para la comunicación de valores»[29]. Sin embargo, aunque se trate de una idea que nunca abandonará, hay otros dos rasgos sin los cuales no consigue explicar la especificidad de lo artístico. Lo hemos visto apuntado en su comentario sobre la poesía: se trata del valor exhibitivo del vehículo-signo en los signos artísticos, por un lado, y, por otro, de la creación de un tipo de conducta especial, la percepción estética.

En «Estética y teoría de los signos» identifica la obra de arte como el signo (o la estructura de signos) estético. Ahora bien, igual que un objeto sólo pasa a ser vehículo de un signo en un proceso semiósico, «(l)a obra de arte en sentido estricto (i.e. el signo estético) sólo existe en un proceso de interpretación que puede denominarse percepción estética»[30]. Interpretar un signo estético consistiría en percibir valores en un signo icónico. Dicho de otro modo, un signo estético es un icono que designa valores.

El de Morris es el primer intento explícito de hacer una estética semiótica, es también el primer autor que trata de sistematizar y definir el concepto de iconismo como semejanza. Un icono es un signo similar a su objeto, pero la semejanza y, por tanto, el iconismo son una cuestión de grado, puesto que se define por la posesión de algunas propiedades comunes al signo y a su designatum. Por tanto, «un signo es icónico en la medida en que

[26] Morris, *op. cit.*, p. 148.
[27] *Ibid.*, 215.
[28] «Science, Art and Technology», *Kenyon Review*, I.
[29] *Ibid.*, p. 416.
[30] «Aesthetics and the Theory of Signs», *ERKENNTNIS*, 8, p. 132.

posea él mismo las propiedades de sus *denotata*»[31]. Por tanto, si el icono estético denota valores, éstos son aprehendidos directamente en el signo. El icono posee los valores, las propiedades de valor, que representa. Ahora bien, la percepción estética no es contemplación pasiva, la obra de arte es una estructura compleja de signos, no todos ellos icónicos, cuya mera aprehensión exige respuestas parciales, interpretación de signos, levanta expectativas y las satisface o las frustra. Incluso si se tratara sólo de signos icónicos no todas sus propiedades serían significativas, por tanto, se precisaría una tarea de selección.

Según Morris, un valor es «... una propiedad de un objeto o situación relativa a un interés, a saber, la propiedad de satisfacer o consumar un acto que requiere un objeto con tal propiedad para su satisfacción»[32]. Parece, pues, que el juicio estético sería lo contrario al juicio desinteresado kantiano, ya que es esencial que la preferencia que el espectador muestra por la obra se deba al interés que tiene en la existencia de aquello que representa. En efecto, la diversidad de juicios ante una obra de arte se debería al valor diferente que los espectadores le atribuyen, a la importancia que efectivamente tiene en cuanto que satisface necesidades que no son universales. En «Significance, Signification and Painting»[33] se analizan las respuestas preferenciales de un número de espectadores ante distintas pinturas. Los juicios parecen depender de la percepción y el sistema de valores de los espectadores y no tanto de lo que cada obra en particular pudiera representar objetivamente, de tal modo que los resultados de la encuesta eran más informativos de los valores de los encuestados que de los de las propias obras. Sin embargo, un valor no es algo meramente objetivo, o subjetivo, sino relativo a la relación entre el sujeto y el objeto. En todo caso, «el artista, en su encuentro con el problema, puede proporcionar un modelo válido para muchos otros problemas ajenos, y su obra puede de esta forma encarnar, clarificar y avanzar estructuras de valor de un grupo o una época –o, en el límite, la estructura de valor del hombre en todo tiempo y lugar»[34].

La obra de Morris ha desarrollado en distintos lugares esta teoría del significado valorativo del arte. En 1964, publicó *La significación y los significativo*[35], donde aparecen de nuevo todos los temas de sus obras anteriores, en particular, el de la obra de arte como signo, la percepción estética, el iconismo y los valores. En esta obra se simplifican los modos y los usos del signo y se enfatiza la diferencia entre significar (tener un desig-

[31] Un denotatum es un objeto particular al que se refiere el vehículo signo. La clase a la que se refiere en su designatum.

[32] «Aesthetics...», p. 134.

[33] «Significance, Signification and Painting», *Methods*, 1953.

[34] «Aesthetics...», p. 146.

[35] Morris, Ch., *Signification and Significance*, Cambridge Mass, MIT, 1964. (*La significación y lo significativo*, Madrid, Comunicación, 1974.)

natum), y ser significativo (presentar una propiedad de valor para un intérprete). Según esta diferenciación, *Los bebedores de ajenjo* de Degas, a pesar de carecer de designatum, es un ejemplo de semiosis porque motiva una respuesta en el intérprete con respecto a su objeto, sea éste el café, la soledad o el ensimismamiento, y se dé o no una situación de hecho como la pintada. Sin embargo, las más importantes son las respuestas provocadas por las relaciones formales, cromáticas, las configuraciones presentes en la pintura, es decir, las respuestas que descansan en la naturaleza icónica del signo.

Desde «Aesthetics and the Theory of Signs», escrito en el 1939, hasta la *La significación y los significativo,* del 1966, la semiótica de Morris ha ido cediendo a la influencia de la estética pragmatista de Dewey y a su libro, *El arte como experiencia.* En sus últimos escritos desarrolla una idea que, sin embargo, estaba ya presente en el primer artículo: la obra de arte sólo surge en una percepción estética de la misma. Todo lo demás es accesorio, aunque se vea favorecido por la naturaleza icónica del signo. «La percepción estética existe por la percepción misma. Lo que es percibido puede, pero no necesariamente, ser signo. Los signos que aparecen en la percepción estética no tienen por qué ser icónicos, ni tienen por qué estar limitados a una sola dimensión de significación (como la apreciativa), ni tiene por qué atribuírseles un uso primario (como el valorativo)»[36].

Bibliografía

Alvarez, J. L., *Signos estéticos y teoría,* Barcelona, Anthropos, 1986. Bal, M., *Reading Rembrandt: Beyond the Word-image Opposition,* Cambridge U.P., 1991. Barthes, R. (1964), *Elementos de semiología,* Madrid, Comunicación, 1971. (1973) *El placer del texto, Madrid,* Siglo XXI, 1982. (1982) *Lo obvio y lo obtuso,* Barcelona, Paidós, 1986. (1985) *La aventura semiológica,* Barcelona, Paidós, 1990. Bryson, N., *Vision and Painting,* Londres, Macmillan, 1983; *Visión y pintura,* Madrid, Alianza. *Tradition and Desire,* Cambridge U.P., 1984. Calabrese, O., *Semiotica della pittura,* Milán, Il Saggiatore, 1980. (1985) *La macchina della pittura,* Milán, Bompiani. (*Cómo se lee una obra de arte,* Madrid, Cátedra, 1992.) *El tiempo en la pintura,* Madrid, Mondadori, 1987. Eco, U., *Tratado de semiótica general,* Madrid, Lumen, 1976. *I Limiti dell'Interpretazioni,* Milán, Bompiani, 1990. Greimas, A. J., y Jakobson, R., *Sign, Language, Culture,* La Haya, Mouton, 1970. Grupo *μ, Tratado del signo visual,* Madrid, Cátedra, 1993. Herrero, A., *Semiótica y creatividad,* Madrid, Palas Atenea, 1988. Marin, L., *Estudios semiológicos,* Madrid, Comunicación, 1971. Morris, Ch. (1938), *Fundamentos de una teoría de los signos,* Barcelona, Paidós, 1985. (1946) *Signos, Lenguaje y Cultura,* Madrid, Losada, 1962. (1964) *La significación y los significativo,* Madrid, Comunicación, 1974; *Writings on the General Theory of Signs,* La Haya, Mouton, 1971. Mukarovski, J., *Arte y semiología,* Madrid, Comunicación, 1971; *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977. Peirce, Ch., *El hombre, un signo,* Barcelona, Crítica, 1988; *Obra lógico-semiótica,* Madrid, Taurus, 1987; *Writings of Ch. S. Peirce: A Chronological Edition,* Bloomintong, Indiana University Press, 1989. Pérez Carreño, F., *Los placeres del parecido. Icono y representación.* Madrid, Visor, 1988. Saussure, F. de (1916), *Curso de lingüística general,* Madrid, Alianza, 1983. Tordera, A., *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce,* Valencia, Fernando Torres, 1978. Zunzunegui, S., *Pensar la imagen,* Madrid, Cátedra, 1989.

[36] Morris, *op. cit.,* pp. 117-118.

Umberto Eco: del icono al texto estético

Francisca Pérez Carreño

La crítica del iconismo

En uno de sus primeros textos de carácter semiótico, *La estructura ausente*[1], U. Eco ensaya una crítica a la noción de iconismo que había sido básica para la estética semiótica. Posteriormente, en el *Tratado de Semiótica General* recoge las críticas más importantes a la noción de icono. La estrategia general consiste en señalar que no existe un criterio objetivo de lo que sea la semejanza, por un lado, y, por otro, en identificar clases muy distintas de fenómenos entre los llamados signos icónicos. Eco busca sustituir la noción de icono por otra libre de los problemas que tradicionalmente se han encontrado en ésta, pero sin negar que ciertas clases de signos, básicamente las imágenes, no se dejan reducir a las estructuras de los signos lingüísticos.

Pues bien, en el *Tratado* son revisadas «seis nociones ingenuas»[2] de icono. Según la primera, los iconos «tienen las mismas propiedades que el objeto»[3], tal como defendía Morris. Pero él mismo admitía que se trataba de una cuestión de grado y, si es así, el problema estriba en señalar qué número de propiedades o de qué tipo son pertinentes para hablar de iconismo. Se ha contestado que aquellas que provocan una percepción del signo semejante a la de su objeto. Mas, ¿qué significa que la percepción de un retrato sea parecida a la del retratado? Según la segunda noción, los iconos «son semejantes al objeto». Eco contempla las definiciones matemáticas de semejanza: los isomorfismos, las proyecciones, las transformaciones. Pero no nos referimos a estos fenómenos cuando decimos de algo que es semejante[4]. Es más, difícilmente diríamos de algunas transformaciones espaciales que son semejantes al objeto de la transformación.

Según la tercera noción comentada, los iconos «son análogos al objeto»[5]. Pero no se proporciona ninguna noción de analogía que no sea reducible a las anteriores de semejanza o isomorfismo. La última noción naturalizadora del concepto de ico-

[1] Eco, U., *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968.

[2] Eco, U., *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 287 y ss. (*Trattato de semiotica generales*, Milán, Bompiani, 1975.)

[3] *Ibid.*

[4] Ciertamente, la teoría de los Grafos de Peirce y su consideración de las matemáticas en general descansaban en esa idea de iconismo. Lo cual sirve para confirmar la tesis de Eco de que icono es un término excesivamente amplio.

[5] *Ibid.*, p. 288.

nismo se basa en la idea de que los signos icónico «son motivados por el objeto»[6]. Es el caso de los reflejos especulares, que, sin embargo, no pueden ser considerados signos en absoluto, porque no existen en ausencia de su objeto. Los reflejos son fenómenos naturales, no semiósicos.

Las otras dos nociones de iconismo han surgido de la crítica a las anteriores y confían en que «los llamados signos icónicos están codificados arbitrariamente»[7] y «son analizables en unidades pertinentes y codificadas, y permiten una articulación múltiple como los signos verbales»[8]. Según estas tesis las imágenes serían signos arbitrarios, es decir, que la relación entre la expresión y el contenido estaría convencionalmente codificada. Es más, el código relacionaría unidades pertinentes en la expresión con otras en el contenido. A su vez, por estar articulado al menos doblemente, la combinación de estas unidades mínimas según reglas produciría un nivel superior de significados nuevos. Según Eco, pasar de la absoluta naturalidad en la consideración de las imágenes a tal grado de codificación y arbitrariedad no conduce a un mayor entendimiento sino a renunciar a su especificidad.

En las imágenes hay elementos convencionales e incluso arbitrarios, pero no todos los son. Es más, lo característico de la imagen es que no se pueden separar con nitidez. La razón es que no existen unidades mínimas de significación, que se utilicen en unas imágenes y otras, al menos dentro de una comunidad, y, por tanto, no existe un código en este sentido. Como veremos, para Eco las imágenes son casos de textos hipocodificados, en los que la relación entre expresión y contenido está motivada. En este sentido, se alejan de los signos codificados arbitrariamente, como los lingüísticos. No obstante, al menos dos códigos intervienen en la interpretación de imágenes (figurativas): en primer lugar, un «código de reconocimiento», que establece qué propiedades ha de poseer un objeto para ser considerado como tal. Este código funciona en la mera percepción del mundo y selecciona propiedades del objeto, de manera que sólo algunas son pertinentes. En segundo lugar, opera un código de «representación icónica», que relaciona determinados artificios gráficos con las propiedades pertinentes del código de reconocimiento. Así, podemos hablar de «código icónico como el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva»[9].

Siguiendo esta definición sólo algunas imágenes pertenecerían a la categoría de icono, aquellas que representan el objeto según un procedimiento convencionalmente establecido y respetando las propiedades del código de reconocimiento que es perceptivo. Sin embargo, a menudo, al menos en los contextos artísticos, no está definido cuál sea el sistema de vehículos gráficos, pues los procedimientos expresivos no están decididos de antemano. Pero tampoco lo está el sistema de contenido, o las propiedades del objeto representado, que son pertinentes según un código perceptivo. El caso es que los procedimientos icónicos pueden alterar y a veces lo hacen nuestros «códigos perceptivos». Ambos fenómenos son admiti-

[6] *Ibid.*, p. 288.
[7] *Ibid.*, p. 288.
[8] *Ibid.*, p. 288.
[9] Eco, U., *op. cit.*, p. 308.

dos por Eco, que concluye que en estos casos se trata de invenciones de nuevos signos. Así pues, las imágenes serían en términos semióticos casos de textos hipocodificados, producidos por invención y con relación motivada entre expresión y contenido.

Modos de producción de signos

Los problemas planteados por el concepto de icono se deben en buena medida a los que surgen de un mal concepto de signo. Si un signo sólo es tal en un proceso semiósico, entonces, una tipología de signos debe ser abandonada por una tipología de modos de producción de signos. Eco la elabora a partir de cuatro parámetros: A) el trabajo físico requerido, B) la relación entre tipo y ejemplar, C) el continuum por formar y, D) el modo o la complejidad de la articulación.

A) Según el trabajo requerido, los signos son producidos por reconocimiento, ostensión, reproducción o invención. Hablamos de función semiótica, por ejemplo, cuando *reconocemos* el humo como índice del fuego, o cuando *mostramos* (indicando con el dedo, por ejemplo) una dirección. En ninguno de los dos casos se produce un objeto nuevo que sirva de signo. En los otros dos casos de producción sígnica, cuando producimos un objeto con intención significante, podemos, bien *reproducir* unidades expresivas codificadas, bien inventar la expresión de un signo nuevo, instituir un código. El límite entre reproducción e invención no es nítido. La invención puede ser moderada o radical, pero en ningún caso partir de cero: «... es necesario que la invención de lo *todavía no dicho* vaya envuelta de lo ya dicho. Y los textos «inventivos» son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan, estilizaciones, ostensiones, etc. La semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*»[10].

Cuando se da un proceso de invención moderada de un código icónico, se asume el código perceptivo o de reconocimiento, pero se transforma el código gráfico. Cuando se trata de invención radical, el cambio afecta también a nuestro modo de percibir la realidad, al código perceptivo, de tal manera que se configura «el percepto en el momento mismo en que lo transforma en expresión»[11]. Para Eco, Rafael y toda la «pintura clásica» constituyen ejemplos de expresión moderada; a partir del cubismo, nos encontramos en la historia de la pintura con casos de invención radical, aunque se mantenga la figuración. No se transforma sólo el lenguaje o los procedimientos de representación gráfica, sino que, con ellos, varía la percepción misma de la realidad.

B) En cuanto a la relación entre tipo y ejemplar expresivos, los signos se dividen en aquellos producidos por *ratio facilis* o por *ratio difficilis.* Cuando se trata de *ratio facilis,* el autor tiene un repertorio de signos-tipo a su disposición y, por tanto, sólo tiene que decidir el tipo según el cual producir el ejemplar expresivo. Cuando no ocurre así el signo que producirá será un ejemplar de un nuevo tipo, de un nuevo signo. En el caso de la *ratio difficilis* no existe un código previo a la existencia del signo, por tanto, el ejemplar expresivo debe corresponder de alguna forma al contenido. Por ejemplo, un dibujante de comics que desee dibujar a Babar, el

[10] *Ibid.*, p. 358.
[11] *Ibid.*, p. 356.

elefante, debe *reproducir* un tipo expresivo ya existente, es decir, crear por ratio facilis un ejemplar que se adecue a ese tipo. Ahora bien, cuando Jean de Brunhoff lo creó, debió elaborar un ejemplar del que no existía el tipo. Además, es de la forma de ese ejemplar de donde se infiere su contenido: puesto que no existían signos anteriores de esa clase.

Con la categoría de *ratio difficilis* trata Eco de agrupar muchos de los fenómenos llamados icónicos, a los que define según esta peculiar relación entre expresión y contenido: «la forma de la expresión mapea (o es determinada por) la organización espacial del contenido»[12]. El contenido determina la expresión en el caso de las huellas, los mapas o las fotografías, sin embargo, es determinado por la expresión en el caso de los planos de edificios nuevos y de las obras de arte en general. Como vemos, en ambos casos «un especimen expresivo concuerda directamente con su contenido»[13]. Puede ocurrir que sólo haya un ejemplar, como sucede con la pintura, o bien el ejemplar y su tipo pueden ser idénticos como sucede con los mapas o las fotografías.

C) Según el continuo por formar, el signo puede ser heteromatérico, si expresión y contenido no son del mismo material, u homomatérico, cuando sí lo son.

D) Por último, los elementos de la expresión del signo pueden ser diferenciados y articulados en mayor o menor medida. Así, un texto sería un macrosigno en el que la agrupación de unidades expresivas no se corresponde de la agrupación de unidades preexistentes de contenido. Incluso en un texto lingüístico la suma de los significados de cada una de las palabras que lo constituyen no conforma el sentido global del texto. En el caso de las imágenes, ni siquiera pueden señalarse con precisión unidades mínimas de la expresión.

El texto pictórico

Un texto estético es para Eco producto de un trabajo de invención en el cual la manipulación del continuum expresivo produce un reajuste del contenido y un proceso de cambio de código que conlleva un cambio en la visión del mundo y provoca «respuestas originales»[14]. El análisis del texto estético realizado en el capítulo 3.7 del *Tratado de semiótica* tiene como objeto los textos literarios, pero su caracterización general se aplica a otra clase de textos. Invención y *ratio difficilis,* que caracterizan a los fenómenos de iconismo, se reconocen en esta definición, de tal manera que entre los rasgos de lo estético se hallan la originalidad y la institución de código, así como la manipulación de la expresión, verdadero motor de la significación estética.

En *Lector in fabula*[15], Eco se enfrenta a los problemas de la interpretación del texto literario. En buena medida estos son los problemas que alcanzan a cualquier espectador de un signo estético desde el momento en que estos signos no están codi-

[12] Eco, U., *Semiotics and the Philosophy of Language,* p. 176. (*Semiotica y filosofia del linguaggio,* Milán, Bompiani, 1984.)
[13] Eco, U., *Tratado de semiótica general,* p. 276.
[14] *Ibid.,* p. 367.
[15] Eco, U., *Lector in fabula,* Milán, Bompiani, 1979. (Madrid, Lumen, 1981.)

ficados, sino que instituyen un código. En los textos literarios, el lector colabora con el autor de tal manera que el texto sólo se actualiza en una lectura. En efecto, «un texto, tal como aparece en su superficie o manifestación lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar»[16]. Sin embargo, no puede hacerlo de forma caprichosa sino que su lectura está ya prevista cuando el autor redacta el texto: su «suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo interpretativo»[17].

Según esta definición de texto, Calabrese ha propuesto la creación de una semiótica del texto pictórico, abandonando la idea de una semiótica de la pintura[18]. En la base de la teoría sígnica del texto está la idea de sustituir una semiótica de los códigos (o del diccionario) por una semiótica de la enciclopedia. La noción de código se ha mostrado muy rígida porque exige que tanto la expresión como el contenido sean un sistema, es decir, estén formados por unidades mínimas ordenadas. Pero el hecho es que, como hemos visto, las imágenes no se dejan analizar en unidades mínimas de significado. Según Calabrese, considerar la imagen pictórica como un texto evita algunos problemas de la semiótica de la pintura: en primer lugar, no hay problemas de identificación de unidades mínimas; en segundo lugar, permite considerarla históricamente, pues «un texto es siempre "un texto en la historia"»[19]; en tercer lugar, se evitan los problemas referidos a la referencia de la imagen; por último, se abandona la idea de que existen «sistemas pictóricos», en el sentido antes apuntado.

Un texto es una unidad de significado estructurado en distintos niveles. Cada uno de ellos es un nivel de lectura, un recorrido de lectura, denominado «isotopía». En *Lector in fabula*, Eco proporcionaba una definición pragmática de isotopía como la respuesta a una pregunta sobre el contenido del texto. Por ejemplo, constituye una isotopía en una novela el argumento o la «fábula», que es la respuesta a la pregunta ¿qué es lo que sucede en el mundo de la novela? Pues bien, Calabrese ha aplicado este modelo al análisis de *Los embajadores* de Holbein[20]. En cada nivel, un conocimiento de tipo enciclopédico nos permite relacionar elementos de este texto con otros y, de este modo, interpretarlo.

Los embajadores sería un texto construido en nueve niveles o isotopías. Según la primera, la pintura se presenta como «un secreto», el relativo a la anamorfosis de la calavera en primer término. La segunda isotopía responde a la pregunta sobre la identidad de los personajes, Jean de Dinteville y George de Selve. La tercera remite a la cuestión de la cultura, que se resuelve en un análisis de los objetos representados en la pintura como citas de un universo cultural, el de la Reforma científica y la religiosa. El cuarto nivel de lectura se refiere a la amistad, la que existe entre los dos personajes retratados y otros cuatro aludidos: el astrónomo Nicolás Kratzer, Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam y el propio pintor, Holbein. La quinta isotopía tiene como tema la política: ¿por qué, de quien son embajadores los persona-

[16] *Ibid.*, p. 73.
[17] *Ibid.*, p. 79.
[18] «From the Semiotics of Painting of the Semiotics of Pictorial Text», *VS*, 25.
[19] *Ibid.*, p. 13.
[20] *La macchina de la pittura*, Bari, Laterza, 1985. El capítulo «La intertextualidad en pintura. Nueve niveles de la lectura de *Los embajadores* de Holbein» está traducido al castellano en Calabrese, O., *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

jes?, ¿cuál es su misión? La respuesta, evitar la ruptura de las iglesias de Inglaterra y de Roma, puede leerse en algunos detalles del texto. El sexto estadio es la propia pintura: el texto se muestra como una teoría del *trompe-l'oeil*, de la pintura como engaño: la anamorfosis, la cortina del fondo, la naturaleza muerta, todo parece aludir a ello. El séptimo estadio sería «el juego lingüístico», sobre la muerte, a partir de la presencia de varias calaveras y de un juego de palabras con el nombre de Holbein, «hueso hueco» en alemán antiguo. El octavo nivel sería el autobiográfico, que relaciona al pintor con todos los elementos anteriores. El noveno y último, la filosofía, que relaciona los elementos más señalados de los otros niveles: la verdad y la falsedad, la mentira, el secreto, la muerte, lo que se puede y lo que no se puede ver-saber.

Como hemos visto en este ejemplo, cada nivel de lectura en un texto sirve para conformar una unidad de sentido, válida sólo para ese texto. Pues bien en el pictórico creo que esta unidad está basada en la especificidad misma de la pintura. Como reconoce Calabrese, «En los textos pictóricos, en efecto, cada elemento material *visible* (pincelada, toque, golpe de espátula, textura, etc.) son siempre significativos. Y, por otro lado, no es nunca posible clasificar un repertorio canónico de pinceladas, toques, texturas, colores, etc., que pudiera constituir un conjunto de oposiciones, siempre válido, para todo el sistema de la pintura»[21].

Bibliografía

Calabrese, O., «From the Semiotics of Painting to the Semiotics of Pictorial Text»», *VS*, 25, 1980. Eco, U., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1975; *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1977; *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981; *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen; *Sobre los espejos*, Barcelona, Lumen; *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986; *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1992. Eco, U., y Sebeock, T. A. *The sign ot the Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

[21] «From the Semiotics...», p. 1.

Estética analítica

Francisca Pérez Carreño

El lenguaje del arte

La estética analítica es aquella parte de la filosofía analítica que se ocupa de los temas tradicionalmente atendidos por una filosofía del arte, esto es, la belleza, el arte, el gusto y la evaluación artística. Sin embargo, la filosofía analítica no es una escuela de pensamiento, ni los filósofos que podrían incluirse comparten una teoría o unos presupuestos comunes. Geográficamente la estética analítica es la corriente estética contemporánea que ha dominado en el área angloamericana. Aunque su influencia no se circunscriba a los países de lengua inglesa, sus principales autores pertenecen a ese ámbito. Cualquier otra delimitación de lo que se considera estética analítica es muy difícil, si no imposible, de hacer. Como veremos, los estetas que podríamos llamar analíticos difieren considerablemente entre sí y no parecen compartir ninguna característica que haga posible una definición. Al menos en este momento, cuando ya se habla de filosofía postanalítica.

Por tanto, la definición de lo que hoy sea una estética analítica recorre los mismos problemas que plantea una definición de filosofía analítica en general. Esa es la razón por la cual trataremos de caracterizarla por analogía con ella. De forma aproximativa se pueden señalar dos criterios de acercamiento al pensamiento analítico: el primero, sobre su origen, el segundo, sobre su método.

Así pues, comenzaremos por identificar sus orígenes. La filosofía analítica surgió como corriente tras la obra de Ludwig Wittgenstein, considerado por muchos el filósofo más importante del siglo XX. Vienés, naturalizado británico, escribió dos grandes obras: el *Tractatus logico-philosophicus* (1921) y las *Investigaciones filosóficas* (1953), cuya influencia es fundamental en toda la filosofía posterior. A pesar de las diferencias entre ellas, que hacen dividir el pensamiento de Wittgenstein en dos etapas, ambas constituyen el eje de lo que se ha dado en llamar el giro lingüístico en filosofía[1].

[1] Desde G. Frege se puede hablar de una filosofía que halla en el estudio del lenguaje el procedimiento correcto para la clarificación de problemas filosóficos. En esta tendencia se inscribe la obra de Wittgenstein.

Así nos encontramos con el primer rasgo característico de la filosofía analítica, su carácter lingüístico, que ha hecho que se considerara una filosofía lingüística. Para Wittgenstein buena parte de los llamados problemas filosóficos no son auténticos problemas que se refieran a la realidad o a nuestro desconocimiento de ella, sino que surgen en nuestra forma de hablar, en el lenguaje. Cuando la filosofía se enreda en cuestiones metafísicas, sin referencia a cuestiones de hecho o alejadas del uso normal del lenguaje, sus productos no son sino sinsentidos o meras tautologías. En buena medida estos problemas pueden disolverse analizando el lenguaje en el que están formulados.

En lo que se refiere a la estética en particular en sus orígenes fue decisivo su rechazo de la estética idealista, a la que consideraban una muestra clara de lenguaje ampuloso y vacío a la vez, o cuando menos «irrefutable» o tautológico[2], es decir, una estética metafísica. Por el contrario, los analíticos propugnaban un lenguaje llano en el que la oscuridad no fuera un mérito. Todavía hoy la cuestión del estilo es una marca de la filosofía analítica, caracterizada por su búsqueda de un lenguaje riguroso y sencillo desde el que abordar las cuestiones filosóficas y estéticas. Estaban convencidos, en palabras de Urmson «... de que un máximo de claridad y un máximo de simplicidad no estaría de más y de que si esto estuviera garantizado no se perdería nada de valor»[3].

La crítica de la estética idealista se centró en la obra de Benedetto Croce y de R. G. Collingwood, los dos autores más representativos en la primera mitad del siglo. Este rechazo se ampliaba a toda la filosofía estética que hacía un uso acrítico de términos básicos, como «arte», «sentimiento», «objeto artístico» o «expresión», cuyo estudio se convierte en prioritario. La crítica principal hacia la estética idealista consistía en mostrar las contradicciones en las que caía o la ambigüedad o amplitud de sus tesis. En primer lugar, la estética idealista utilizaba el término «arte» para referirse a lo que suponía tenían de común entre sí las distintas artes, básicamente el ser expresión de los sentimientos y las actitudes del artista. Para la estética analítica la primera cuestión planteable es la existencia misma de una esencia de lo artístico. En principio, y aunque no todos los autores analíticos estarían de acuerdo, no existe «el arte», sino sólo las artes. Por eso, el término «arte» se aplica a las artes sólo de modo extensivo.

En este sentido, bajo la influencia de las *Investigaciones Filosóficas,* surgió en los años cincuenta la idea de que no era necesaria una teoría del arte para hablar del arte. Para Moritz Weitz, su autor más representativo, todas las

[2] Cfr., por ejemplo, B. Lake, «The irrefutability of two Aesthetic Theories», en Elton, W. (ed.), *Essays in Aesthetics and Language,* Oxford, Basil Blackwell, 1970.

[3] J. O. Urmson, «The Methods of Aesthetics», en *Analytic Aesthetics,* R. Shusterman (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1989.

teorías se habían mostrado unilaterales e insuficientes en el intento de dar una definición del concepto de «arte»[4]. Para Weitz, el concepto de arte se aplica a una serie de objetos que comparten un «aire de familia», pero no se pueden dar las condiciones necesarias y suficientes de su uso. Es más, se trata de un concepto abierto que se adapta también a formas nuevas de expresión artística. Lo que Weitz pretendía demostrar es que no era necesaria una teoría del arte; «(mi) respuesta, tomada de Wittgenstein, era (y es): No; podemos seguir hablando tranquilamente de arte» sin ella[5].

Así pues, el lenguaje está en el núcleo de interés de los autores analíticos y se manifiesta de diversos modos. También en cuanto al método: el análisis (de ahí el nombre de la corriente) habría de ser la forma adecuada de hacer filosofía. En lugar de diseñar un sistema de pensamiento sobre el mundo o el arte, los analíticos se proponen como tarea filosófica principal el análisis del lenguaje. No sólo el científico, sino toda clase de discursos: religiosos, morales, críticos, artísticos..., y también, y sobre todos, el lenguaje ordinario, constituyen el objeto propio de la filosofía. La estética analítica, según esta caracterización, se ocuparía del análisis de aquellos discursos que están relacionados con la belleza, el arte y la experiencia estética. Pertenecen a su objeto desde nuestra forma de hablar de lo bello o del arte, hasta los discursos más institucionalizados, como el de la crítica, o académicos, como la historiografía del arte. Uno de los libros más importantes de esta tendencia, la *Estética* de Monroe Beardsley, lleva como subtítulo precisamente *Problemas de la filosofía de la crítica*[6] y pretende ser una aproximación teórica a las nociones que subyacen o se emplean en el ámbito de la evaluación estética y de la crítica artística.

Ahora bien, no toda, ni siquiera la parte más importante de la estética analítica, está dedicada al estudio de otros discursos sobre el arte. Por el contrario, el arte mismo se convierte en el objeto de las principales teorías, que compartirían la idea de que la actividad artística es una actividad lingüística o con fuertes analogías con el lenguaje. Es también una manifestación del interés general por el lenguaje la consideración de las propias obras de arte como formas de representación y de comunicación de la realidad, es decir, el estudio de las artes como lenguajes. Del mismo modo que el análisis del significado se convirtió en la tarea principal de la filosofía analítica, cuál fuera el modo de significar de las obras de arte sería el núcleo de la estética analítica y de autores tan significativos como M. Beardsley, N. Goodman o R. Wollheim.

Las diferencias entre autores, sin embargo, surgen de inmediato cuando se trata de definir la clase de representación o de lenguaje a la que perte-

[4] Weitz, M., «The Role of Theory in Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1956.

[5] Weitz, M., *The Opening Mind,* Chicago, University of Chicago Press, 1977.

[6] M. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism,* 1958, Indianápolis, Indiana, Hacket Publishing Company, 1980[2].

cen, o de decidirse sobre si proporcionan conocimiento –como defiende Goodman– o sobre si su interés radica en que provocan otro tipo de experiencia, análoga a la ética o genuinamente estética –como mantiene Beardsley–. En general, se entiende que las obras de arte representan la realidad, y aunque haya diferencias respecto al concepto de representación, su estudio es fundamental para muchos autores. No obstante, aunque a menudo se identifica la estética analítica con la tendencia a definir las obras de arte con un tipo específico de representación, lo cierto es que casi ninguno de sus autores admitiría que todas las obras de arte sean representacionales, es decir, que tengan una relación referencial con el mundo, ni siquiera que todas las artes plásticas lo sean. La importancia que conceden al hecho de que sean representaciones también varía o la teoría de la representación que adopten. Así, mientras que para Nelson Goodman la obra de arte es básicamente una forma de conocimiento de la realidad, en la cual la representación –junto a otros modos de significar– es fundamental, para Beardsley incluso en las artes representacionales –la literatura y cierto tipo de artes plásticas–, proporcionar conocimiento no es el interés principal de la obra de arte, sino el provocar una experiencia estética del mundo.

Por último hay que señalar que, aunque el tema de la representación sea el más significativo, otros autores, como Arthur Danto o George Dickie, mantienen que una definición de arte y de obra de arte no puede darse con referencia al tipo de lenguaje o de representación que sean, ni siquiera a que lo sean en absoluto. Ambos pertenecen por formación y son considerados normalmente como estudiosos pertenecientes al ámbito analítico, pero sus obras se alejan bastante de lo que se tomaba como tal. Sus teorías rechazan un presupuesto básico de la estética analítica: que haya una propiedad formal de ciertos objetos que los hacen artísticos.

Teorías analíticas no cognitivas

Hemos señalado que no existe unanimidad respecto a la importancia del factor cognitivo de la experiencia artística y estética. De hecho, buena parte de la discusión más temprana sobre cuestiones estéticas estaba ligada a la ética. En este sentido era perceptible la influencia de Wittgenstein y de su famosa sentencia «La ética y la estética son lo mismo». En el *Tractatus Logico-philosophicus,* la estética y la ética se encuentran, como la lógica, en el límite entre aquello que se puede decir y lo inefable. La idea de que lo esencialmente estético no es lo que se dice, sino aquello que se muestra está presente no sólo en Wittgenstein, sino en autores como Beardsley o incluso Goodman. La diferencia es que para el primer Wittgenstein la ausencia de teorías o ideas sobre el arte tiene que ver con la básica imposibilidad de hacer un discurso sobre él. De lo estético no se puede hablar. Los continua-

dores de Wittgenstein, sin embargo, traducen la noción de mostrar a la idea de la forma de la representación. Para ellos, como para Wittgenstein, el cómo de la representación y no el qué representen es lo que hace artística a una obra. Pero el énfasis ha pasado de la inefabilidad de lo estético al estudio de las particularidades de los objetos artísticos y su modo de significar.

La influencia de Wittgenstein se percibiría en otros autores, que asumen la idea de que la experiencia estética no es propiamente cognitiva, sin que ello implique, sin embargo, la necesidad de callar sobre ella. En las *Investigaciones Filosóficas* la afinidad entre ética y estética se percibe en el modo similar en que usamos nociones como «bueno» o «bello». A partir de aquí surgen consideraciones sobre el carácter valorativo y no representativo de los términos y de los juicios estéticos, que los hacen análogos a los términos y los juicios morales.

La estrecha vinculación que existía en el pensamiento del primer Wittgenstein entre la ética y la estética, se mantiene en las pocas reflexiones sobre arte que aparecen en la obra de Rudolf Carnap, que, sin embargo, son muy significativas de la opinión general. En «Filosofía y sintaxis lógica», un ensayo clásico del Positivismo Lógico (una de las tendencias dentro de la filosofía analítica), Carnap afirmaba que «(El) objeto de un poema lírico en el que aparecen las palabras «luz solar» y «nubes», no es informarnos de ciertos hechos meteorológicos, sino expresar ciertos sentimientos del poeta y despertar en nosotros ciertos sentimientos semejantes»[7]. Como vemos, los principales filósofos analíticos no expresaban ideas sobre el arte esencialmente dispares de las propias de la filosofía idealista, especialmente en lo que se refiere a su relación con la ciencia y el conocimiento. Por el contrario, asumían el lugar común de que la ciencia se ocupa del conocimiento y busca la verdad, mientras que la poesía y el arte en general no pretenden sino expresar emociones y provocarlas en el receptor.

El estudio de este elemento no cognitivo de la obra de arte, la expresión, se convirtió en uno de los temas preferidos por la estética analítica. Una vez más, las diferencias en torno a esta cuestión son demasiado grandes para reducirlas a una visión general. Pese a lo cual, lo que caracteriza su enfoque frente a la estética romántico-idealista es la idea de que la expresión artística es también lingüística. La función expresiva del lenguaje sería predominante en la actividad artística y, por tanto, su estudio correspondería a la estética analítica. También el análisis de conceptos como estilo[8], metáfora o ficción, no ligados a lo que en principio sería la experiencia cognitiva del mundo, está presente en los estudios analíticos sobre la representación y el lenguaje artístico en general[9].

[7] R. Carnap, «Filosofía y sintaxis lógica», 1935, en Muguerza, J., *La concepción analítica de la filosofía,* Madrid, Alianza Editorial, 1974.

[8] Cfr. B. Lang (ed.), *The concept of Style,* Ithaca, Cornell University Press, 1987[b].

[9] Cfr. Beardsley, *op. cit.,* y Goodman, N., *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1968, *Maneras de hacer mundos,* Madrid, Visor, 1978.

Frente a las teorías expresivas de lo artístico, aparece en los años cincuenta la obra de Monroe Beardsley, cuya relación con las teorías de la literatura formalistas de la Nueva Crítica es perceptible. Para Beardsley, la finalidad de una obra de arte es la creación de una experiencia estética, que no es reductible ni al conocimiento del mundo, ni a la ética. Rechaza en primer lugar la que denomina Teoría de la Proposición como teoría del significado de lo artístico basándose en la idea de que una imagen no transmite una proposición, es decir, no vehicula una información sobre el mundo que sea verdadera o falsa. Lo específico de la imagen es mostrar, esto es, representar un sujeto *como* poseyendo alguna propiedad. «La pintura representa el sujeto retratado como poseyendo ciertas características. Pero no intenta ser verdadera ni constituye el vehículo de una proposición: simplemente presenta un sujeto, el Presidente como una oveja, Napoleón como el salvador de su país, Lincoln como el creador de la Constitución»[10]. La relación con la literatura es más complicada porque en ellas hay aserciones sobre el mundo que pretenden ser verdaderas literal o metafóricamente. El análisis de Beardsley conduce, sin embargo, a enfatizar el valor estético de la conformación misma del mundo representado, otra vez a relacionar lo estético con aquello que se muestra. Por supuesto, admite Beardsley, las relaciones de la literatura con el mundo empírico, con la historia y con nuestras creencias sobre ellos son muchas y de gran importancia. No obstante, «lo que hace literatura a la literatura debe ser, en parte, la renuncia al mundo, un grado inusual de completud y autosuficiencia... Y el secreto de este distanciamiento parece descansar en su capacidad para jugar con y asimilar en su diseño, toda la amplia serie de experiencias humanas...»[11].

Cuando una diferencia tan fundamental como la que existe para Carnap entre significado cognitivo y significado expresivo se muestra como menos evidente de lo que parecía, el positivismo lógico empieza a dar síntomas de agotamiento. Eso sucedió con la aparición en 1962 de *Cómo hacer cosas con palabras,* el libro póstumo de L. Austin[12], que, por otra parte, es, junto a Wittgenstein, el más influyente de los autores analíticos. Su tesis fundamental es que el lenguaje no se utiliza sólo para describir la realidad, sino también para hacerla, y que cualquier oración del lenguaje tiene un uso realizativo junto al propiamente constatativo. Frente a la idea carnapiana de que la poesía sólo posee significado emotivo, una teoría influida por Austin, admitiría que como cualquier otra clase de discurso tuviera un contenido constatativo, al tiempo que permitiría la expresión de un sentimiento y la creación de una respuesta en el receptor.

[10] Beardsley, *op. cit.,* 375.

[11] *Ibid.,* 437.

[12] Austin, L., *How to do things with words,* Oxford, Clarendon Press, 1962 (*Cómo hacer cosas con palabras,* Barcelona, Paidós, 1982).

Como veremos más adelante, la idea de que el lenguaje no describe el mundo, sino que también lo construye, es otro de los pilares de la filosofía de N. Goodman, uno de los filósofos que criticó en primer lugar la teoría analítica del significado como verificación, y que constituye hoy paradójicamente el paradigma de lo que es una estética analítica. Como él, otros autores en el campo de la estética atacaron la ingenua noción carnapiana sobre el arte y la poesía, que tenía su base filosófica en la teoría del significado nacida con el *Tractatus* wittgensteiniano. En algún sentido esto explica la marginalidad de la estética en el pensamiento analítico, cuando éste se identifica con el ideal filosófico de un lenguaje –por analogía con el científico– unívoco y básicamente denotativo, y con el ideal de un lenguaje científico formalizado. La excepción más significativa es Goodman, que contribuye a la superación del «primer dogma del empirismo» y por ello a la terminación de la filosofía analítica como positivismo lógico.

La obra de arte

La distinción entre objeto artístico y obra de arte es uno de los primeros objetos de análisis de la estética analítica. Según la estética de B. Croce, la obra de arte no es un objeto físico, sino mental. Para el autor italiano, «el arte es intuición»: «El artista produce una imagen o fantasma, y el que gusta del arte dirige la vista al sitio que el artista le ha señalado con los dedos y ve por la mirilla que éste le ha abierto, y reproduce la imagen dentro de sí mismo»[13]. Aunque las pretensiones de Croce no eran relativistas, lo cierto es que su noción de obra de arte se tropezaba con el problema de que es imposible apresar una noción como la suya de imagen o intuición, que hace sinónimas de fantasma, fantasía. La obra de arte sólo existiría en la mente del artista y, además, nunca se haría explícita la relación que media entre el objeto físico y ellas.

Pues bien, la crítica analítica se dirige a señalar una serie de consecuencias contradictorias o improbables de esta idea. Entre otras, que sería incorrecto decir que *Don Quijote* existe siempre, con independencia de que alguien lo lea, puesto que la imagen sólo se crearía en la lectura de la obra. Del mismo modo la *Novena Sinfonía* de Beethoven tampoco existiría sino cuando es ejecutada, o más bien, cuando alguien escucha tal ejecución. La respuesta de Croce pretendía solucionar otros problemas, como el que surge al identificar *El Quijote*, con un objeto físico determinado, por ejemplo, el manuscrito de Cervantes, o algún ejemplar determinado. O la sinfonía

[13] Croce, B., Breviario d'estetica, Bari, Lateza. (Brevario de estética, Madrid, Austral, p. 16.)

Praga con la partitura de Mozart o quizá con alguna de sus ejecuciones, la canónica.

En su discusión del tema, R. Wollheim[14] parte de la distinción entre obras de arte únicas, como la pintura y la escultura, y múltiples como la música, la literatura o el cine. Para las primeras el objeto físico y la obra de arte coinciden. Ahora bien, el objeto artístico posee unas características que no todos los objetos poseen: las obras de arte son objetos con propiedades representacionales y expresivas. Esto quiere decir que necesitan ser interpretados, que tienen, al menos, un significado representativo y uno expresivo. Al hablar de propiedades representacionales y expresivas en el objeto, Wollheim critica el formalismo extremo, la teoría presentacional de la obra de arte, que la hace coincidir exactamente con las propiedades físicas del objeto. Para este autor inglés, la experiencia causada por la obra de arte depende causalmente de sus propiedades representacionales y expresivas, tanto como de las físicas.

En cuanto al resto de las obras de arte, aquellas a las que corresponde más de un objeto físico, Wollheim defiende que se trata de tipos. Así, cada uno de los ejemplares de un libro son ejemplares de un tipo, cada ejecución de una obra musical es ejemplar de una obra tipo. El tipo es una unidad genérica que comparte con sus elementos algunas propiedades; las que les hace pertenecer al género. Por ejemplo, la bandera española es un tipo cuyos ejemplares son todos los trozos de tela o de papel con los colores rojo y amarillo en el orden adecuado. Son propiedades del tipo, tanto como de los ejemplares, ser de tela o de cualquier otro material sobre el que se puedan grabar los colores adecuados en el orden adecuado. Para un texto literario estas propiedades pasarían por tener determinadas palabras u oraciones en determinado orden. Oraciones que tienen a su vez un significado determinado. Para una ejecución musical poseer unas notas determinadas en un orden prefijado, con un ritmo, un compás, etc., determinados.

En el caso de la música, como es obvio, la cuestión se complica porque a pesar de la notación se permite una mayor variación en los ejemplares. Consecuentemente es más difícil señalar aquellas propiedades, incluso las meramente físicas, que constituyen el tipo. N. Goodman ha señalado que todas aquellas ejecuciones –ajustamientos, en sus términos–, que respeten las direcciones de la notación son ejemplares de la misma obra, aunque pueda haber variaciones permitidas por la partitura. De la misma manera, sólo un ajustamiento en el que todas las notas se den según la partitura lo son, de modo que, de hecho, en pocas ocasiones estaríamos frente a un ejemplar de la obra de arte en cuestión. Para Goodman, la clase de todos los ajustamientos posibles de una partitura constituye la obra musical. Por antiintui-

[14] R. Wollheim, *El arte y sus objetos,* 1971, Barcelona, Seix Barral, 1972.

tivo que pueda parecer, «puesto que el ajustamiento completo con la partitura es la única condición de una presentación genuina de la obra, la ejecución más infeliz sin errores concretos será una tal presentación, mientras que la ejecución más brillante, con una sola nota falsa, no»[15].

Nicholas Wolterstorff[16] ha desarrollado una ontología de la obra de arte a partir de la diferenciación entre tipo y ejemplar y ha sacado a la luz muchos problemas de una definición del concepto de obra de arte y muchas diferencias entre unas clases de obras de arte y otras. Citaremos sólo algunos ejemplos. En la música, el compositor construye las instrucciones a partir de las cuales se crearán las realizaciones de la obra. Su partitura determina cuáles serán correctas y cuáles no. Por procedimientos técnicos las ejecuciones pueden ser reproducidas, por ejemplo, por un tocadiscos, y habrá igualmente buenas y malas reproducciones. Un artista gráfico prepara igualmente el «artefacto» desde el cual se realizarán ejecuciones de su obra. Del mismo modo, el plano del arquitecto «sirve como instrucción para la producción de ejemplares correctos»[17]. Por último, sin embargo, el guionista de una película da instrucciones que luego el director selecciona y completa y que sirven de instrucciones para producir la obra. Pero la autoridad sobre ésta es del director, hasta el punto de que diferentes direcciones darían lugar a distintas obras, aunque fuera a partir de un mismo guión. Por el contrario, es el dramaturgo y no el director de teatro quien determina las propiedades de una pieza teatral.

Intención y expresión en la obra de arte

En colaboración con el teórico de la literatura Wimsatt, Beardsley escribió dos ensayos de gran influencia incluidos en *El icono verbal*[18]. Se trataba de «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», dedicados a la crítica de las dos falacias que según los autores eran más corrientes en la crítica literaria y en general la teoría del arte tradicionales. Según la primera, el significado de la obra de arte coincidiría con la intención del autor, entendida como «el diseño o el plan (de la obra) en la mente del autor»[19]. De tal manera que interpretar una obra de arte sería descubrir la intención del artista. Para Beardsley y Wimsatt, el significado del poema, por el contrario, sería social, puesto que público es el lenguaje, cuyas reglas de significación se harían manifiestas en el poema mismo. Según la segunda falacia, la afectiva,

[15] N. Goodman, *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1976, 193.
[16] N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art,* Oxford, Clarendon Press, 1980.
[17] *Ibid.*, 95.
[18] Beardsley, M., y Wimsatt, W., *The Verbal Icon,* The University of Kentucky Press, 1954.
[19] *Ibid.*

la obra de arte expresaría el sentimiento de su autor y causaría en su receptor este determinado sentimiento. El rechazo de ambas falacias es compartido por la teoría formalista de la literatura y en gran medida por la teoría analítica del arte.

Todavía en 1980, Beardsley defendía que la interpretación de un poema consistía en el desciframiento del significado explícito en el texto y no de la intención del autor, de tal manera que las disputas sobre su significado debían hacerse en el campo del texto: «Apelando a las potencialidades de significado (...), dado el léxico y la sintaxis»[20]. Ampliado a su teoría objetivista de la obra de arte, quería decir, que son las propiedades presentes en el texto las que tienen un significado, garantizado por reglas y convenciones que rigen su producción y su uso. Una obra de arte sería para Beardsley en consecuencia un «objeto artístico» con independencia de las intenciones del autor y de las afecciones que provoque en el receptor. Una obra de arte sería un objeto que reúne las características de completud, unidad y distanciamiento, que Beardsley considera cualidades inmanentes a la obra misma.

La crítica de la teoría expresiva del arte era común en el ámbito analítico. En 1966, Bouwsma escribe un ensayo paradigmático: «The Expression Theory of Art»[21], en el cual critica la idea de que cuando una obra de arte expresa una emoción se entienda como sinónimo de que exprese la emoción del autor al producirla. «La música es triste», exclamada tras la audición de una pieza, no significa, por tanto, que el autor exprese su tristeza en la pieza; tampoco puede ser literal la afirmación de que la música expresa tristeza, puesto que sólo los seres humanos (o al menos los seres animados) son capaces de emoción y, por tanto, de su expresión. Para Bouwsma, la pieza musical poseería algunas propiedades que son las que reconocemos en una persona cuando está triste (o cuando finge estar triste). Por tanto, la única lectura admisible de la frase «la música es triste» sería la literal.

La teoría de la expresión de Goodman continúa en el camino trazado por Bouwsma. Por el contrario, la obra de R. Wollheim de la última década ha rehabilitado un concepto de expresión más cercano al del uso cotidiano de la palabra, en el que es constitutiva la idea de que un estado de ánimo está de alguna forma presente o representado en la manifestación que se dice su expresión. De la misma manera, desde *La pintura como arte*, ha definido el significado de las imágenes pictóricas en términos de reconocimiento de una intención. Cuando Beardsley y otros criticaban el sentido de interpretación como reconocimiento de una intención se basaban en la en ocasiones imposibilidad de conocer esa intención si no es mediante la obra y también en la muy probable circunstancia de que el autor no lograra comunicarla adecuadamente.

[20] «Postscript 1980», en la segunda edición de *Aesthetics*.

[21] En Elton (ed.), *op. cit.*, pp. 73-99.

Wollheim parte de la teoría intencional del significado propuesta por Grice[22], según la cual proferir una oración significativa consiste en tener la intención de que esa emisión produzca un efecto en el oyente por medio del reconocimiento de esa intención. La intención puede ser describir el mundo o ser obedecido o crear una emoción en el oyente o las tres cosas a la vez, es decir, la oración tiene un componente locutivo, uno ilocutivo y uno perlocutivo. La interpretación de la imagen artística consistiría para Wollheim en el reconocimiento de la intención del artista a través de las características del medio, tanto en lo que se refiere a la representación del mundo de objetos y acontecimientos físicos como a la expresión de estados de ánimo. Su teoría de la pintura, cuyo esquema sería en principio generalizable a una teoría general del arte, diferencia entre representación y expresión de las imágenes artísticas. En ambos casos lo significado, ya sea expresado o representado, debe ser perceptible en el cuadro y poseer un estándar de corrección para la interpretación (la adecuación a la intención del artista). Pero este reconocimiento no se basa, al contrario que en sistemas lingüísticos o semióticos, en el dominio de una convención o un código, sino en la posibilidad de «ver en» el cuadro aquello que el pintor intenta que sea reconocido. En el caso de la pintura, el reconocimiento de la intención del autor no está basado en la utilización de convenciones comparables a las lingüísticas, sino en la experimentación de determinados estados por parte del receptor. El pintor provoca una reacción perceptiva en el espectador, que «ve en» el lienzo aquello que el artista ha producido. Por un lado, la intención del artista se entiende como «los deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones, sentimientos y compromisos que le hacen pintar como lo hace»[23]. Por otro, el significado de una pintura «descansa en la experiencia inducida en un espectador, adecuadamente sensible e informado, al mirar a la superficie de la pintura como las intenciones del artista le inducen al marcarla»[24]. Es decir, el artista marca intencionadamente la superficie de la tela para producir una experiencia perceptiva en el espectador; sólo si en ella se puede percibir lo que el artista pretendía se dice que tiene un significado.

La teoría del significado pictórico se completa con una teoría de la expresión. Por un lado, las intenciones del artista en el caso de una representación parecen ser básicamente conscientes, y el propio artista puede considerar la corrección del resultado en cuanto que es capaz de ver en la superficie del cuadro lo que pretende que otros perciban. Por otro, se asume que la experiencia perceptiva de las imágenes pictóricas está coloreada por la emoción. La expresión de esta emoción se basa en el mecanismo psicológico de la proyección y en las correspondencias entre fenómenos natu-

[22] Cfr. P. Grice, «Meaning», *Philosophical Review*, 1957, pp. 377-8.

[23] Wollheim, R., *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.

[24] *Ibid.*, p. 22.

rales y estados mentales. La interpretación supone, además, una capacidad perceptiva especial en el espectador: la percepción expresiva.

En la obra de Wollheim estilo e influencias que reconocemos como analíticos, la importancia concedida al significado de la obra de arte, la definición de la obra, la importancia del objeto físico, se juntan a la influencia del psicoanálisis, paradigma de discurso sin sentido para la filosofía analítica. De esta forma, su teoría de la expresión, cuyo esquema hemos analizado, descansa en la noción psicológica de proyección y en la posibilidad de que el espectador perciba expresivamente el mundo representado según la proyección del artista. Existe, sin embargo, una frontera muy tenue entre aquello que es ver en, ver de forma expresiva y proyectar. De tal manera que el significado de la obra se basará siempre en la capacidad primaria de percepción y en la capacidad del artista para crear una determinada percepción del mundo.

Teorías sociológicas del arte

En las últimas décadas han surgido dentro de la tradición analítica dos teorías del arte con presupuestos claramente sociologistas. Me refiero a la obra de Arthur Danto y George Dickie. En ambos casos, se encuentra incorrecto el intento de definir las obras de arte y lo artístico de forma inmanente. Para Danto[25], una obra de arte lo es porque es una representación (es sobre algo) y porque es interpretada como tal obra. Una obra precisamente se diferencia de un objeto que podría tener sus mismas propiedades físicas en que pertenece al «mundo del arte». El mundo artístico está habitado por todas las obras de arte y cualquier objeto que sea artístico se refiere a ellas. Es decir, para Danto, todo arte habla sobre el arte. Supongamos, por ejemplo, el *Erizo* de Duchamp y un botellero idéntico. Interpretar el primero como una obra de arte significa que lo percibimos «transfigurado». Lo percibimos no ya como un objeto más perteneciente al mundo físico, sino en relación con una tradición y una historia de lo artístico que lo liga al resto de las obras de arte anteriores. En palabras de Danto: «Ver algo como arte significa ver algo que el objeto no puede obviar –una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte»[26].

Por su parte, Dickie es el creador de una Teoría Institucional del Arte[27], según la cual un obra de arte es todo aquel producto sancionado por «el

[25] Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace,* Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1981, y *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* Nueva York, Columbia University Press, 1986.

[26] Danto, A., *The Transfiguration...,* p. 135.

[27] Dickie, G., *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis,* Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1974.

mundo del arte» como digno de una evaluación en términos artísticos. Es decir, finalmente arte sería todo aquello que cierta institución, «el mundo del arte», decide considerar como tal. La expresión «mundo del arte» ha cambiado su significado respecto de la teoría de Danto, para tener un significado claramente sociológico. Si para Danto, creador de la expresión, la idea de un mundo del arte le servía para dar con una esencia de lo artístico, para Dickie es lo que queda en lugar de cualquier esencia.

Dickie es un especialista en la teoría estética del siglo XVIII y despliega todo su conocimiento para criticar la noción de gusto y de experiencia estética tal como se entienden en la teoría y la crítica del arte modernas. El placer desinteresado, en el que básicamente se ha hecho consistir la experiencia estética, no existe y no parece plausible mostrar la especificidad de tal experiencia. Por tanto, todo intento de definir la obra de arte sobre tal noción de experiencia estética ha de fracasar. Las obras de arte no tendrían en común entre sí nada más que ser consideradas como tales por el mundo artístico.

La Teoría Institucional del Arte ha gozado de una amplia difusión en las últimas décadas, aunque también ha sido muy criticada. En particular, la noción de «mundo del arte» ha sido rechazada sobre la base de que no se pueden dar criterios suficientes de delimitación y porque presupone la definición de lo que se pretende definir, el arte mismo. Dickie propone una definición nueva en su libro *The Art Circle*, según la cual «el mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas de mundo artístico», siendo un sistema del mundo artístico «... una estructura para la exhibición de una obra de arte de un artista ante un público del mundo del arte»[28]. Según el autor, aunque el círculo en la definición exista, lo único que trata es hacer explícitos los supuestos que funcionan en nuestro uso de la palabra arte, que supone la familiaridad con otros conceptos y con el mundo al que se refieren. Por un lado, sin que existan esa familiaridad y ese conocimiento previos no es posible ninguna definición de lo artístico. Por otro, una vez que los poseemos no necesitamos una definición exterior de lo que es lo artístico, que sólo se da en esa práctica, altamente institucionalizada que ocupa al mundo del arte.

Bibliografía

Beardsley, M., *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, 1958, Indianápolis, Indiana, Hacket Publishing Company, 1980². Beardsley, M., y Wimsatt, R., *The Verbal Icon*, University of Kentucky, 1954. Bouveresse, J. (1973), *Wittgenstein y la estética*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993. Cavell, S., *Must We Mean What We Say*, Cambridge, Mass. Cambridge University Press, 1976. Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1981;

[28] Dickie, G., *The Art Circle*, Nueva York, Haven, 1984, p. 82.

The Philosophical Disenfranchisement of the Commonplace, Nueva York, Columbia University Press, 1986. Dickie, G., *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis,* Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1974; *The Art Circle,* Nueva York, Haven, 1984, p. 82. Elton, W. (ed.), *Essays in Aesthetics and Language,* Oxford, Basil Blackwell, 1970. Goodman, N., *Los lenguajes del arte* (1968), Barcelona, Seix Barral, 1976. Harrison, A. (ed.), *Philosophy and the Visual Arts: Seeing and Abstracting,* La Haya, 1987. Kemal, S., y Gaskell, I., *The Language of Art History,* Cambridge University Press, 1991. Margolis, J., *Philosophy Looks at the Arts,* Filadelfia, 1978. Shusterman, R. (ed.), *Analytic Aesthetics,* Oxford, Basil Blackwell, 1989; *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art,* Oxford, Blackwell, 1992. Walton, K., *Mimesis as Make-Believe,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992. Weitz, M., *The Opening Mind,* Chicago, University of Chicago Press, 1977. Wittgenstein, L., *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa,* Barcelona, Paidós, 1992. Wollheim, R., *El arte y sus objetos* (1968), Barcelona, Seix Barral, 1972; *Painting as an Art,* Londres, Thames & Hudson, 1989 *(La pintura como un arte,* Madrid, Visor, 1997); *On Art and the Mind,* Londres, Allen Lane, 1973; *On Painting and the Self,* Boston, Mass., Harvard University Press, 1992. Wolterstorff, N., *Works and Worlds of Art,* Oxford, Clarendon Press, 1980.

Nelson Goodman

Francisca Pérez Carreño

Crear mundos

Los lenguajes del arte[1], de Nelson Goodman, es una de las obras más influyentes dentro de la estética analítica y filosófica en general de las últimas décadas. Como su título sugiere, pretende elaborar una teoría sobre los diferentes lenguajes empleados en la actividad artística y, más concretamente, describir los lenguajes que de hecho constituyen las diferentes artes. Pero la importancia de la obra de Goodman se extiende desde la publicación de este libro a otros campos de la filosofía del arte. Representa la teoría analítica más paradigmática y coherente a lo largo de las últimas décadas, a pesar de que su teoría del arte está lejos de ser un mero análisis del lenguaje de la crítica. Porque «Hablar sobre el hablar sobre el arte no es hablar sobre el arte»[2], su objeto, es por el contrario, el arte como lenguaje sobre el mundo.

El interés de Goodman sobre el arte se inscribe en una teoría general del lenguaje y del conocimiento en la cual los modos artísticos de experiencia cobran una relevancia especial. La experiencia que proporcionan las artes no es básicamente expresiva o formal en contraposición a la cognitiva, antes bien, las diferentes artes constituyen formas adecuadas también del conocimiento del mundo. En todo caso, la dicotomía entre emocional y cognitivo no tiene lugar en una teoría del lenguaje artístico, tampoco en el natural. Para Goodman no sólo el lenguaje verbal, y dentro de éste el ordinario, sino también las imágenes visuales o las auditivas, y el lenguaje literario, conforman nuestra experiencia. Ninguno de estos sistemas de símbolos tiene predominio lógico sobre los otros y, por supuesto, son irreductibles entre sí. Lo cual quiere decir que no es traducible a palabras ni toda la información, ni toda la experiencia en general, que una imagen, sea visual o auditiva, puede proporcionar, y viceversa. Además, la especificidad de cada uno de estos sistemas no consiste en su carácter más o menos expresivo o más o menos cognitivo, sino en condiciones semánticas y sintácticas distintas. Así pues, puede decirse que la idea de que el arte proporciona conocimiento y de que el estudio de sus procedimientos forma parte de una teoría general del conocimiento es característica del pensamiento de Goodman.

[1] Nelson Goodman, *The Languages of Art,* Nueva York, Bob Merrills, 1968. (*Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1976.)

[2] Goodman, N., y Elgin, C., «Changing the Subject», en Shusterman, R. (ed.), *Analytic Aesthetics,* Oxford, Basil Blackwell, 1989.

Nelson Goodman forma parte del llamado grupo de nominalistas de Harvard, un grupo de filósofos entre los que se encuentran Norman Quine e Hilary Putnam. Su nominalismo filosófico sirve de base a algunas de sus principales posiciones sobre el arte. Según este nominalismo, las palabras, los símbolos en general, que utilizamos para nombrar, para decir, señalar, etc..., las cosas del mundo, no tienen ninguna relación con aquello que nombran o que predican. Por ejemplo, que llamemos –que exista un predicado como– «rojo» a un objeto, no significa que exista algo, una propiedad en el objeto, que se corresponda con el predicado, algo así como la rojeidad. Tampoco que utilicemos una palabra como «universo» implica que exista un objeto cuya esencia –la universalidad– coincida con la definición de nuestro vocablo.

La teoría de los símbolos de Goodman, expuesta en *Maneras de hacer mundos*[3], va más lejos, hasta afirmar que no existe un mundo con independencia de que lo nombremos, describamos, señalemos, pintemos o musiquemos. Lo cual quiere decir que el conocimiento verdadero del mundo no consiste en la adecuación de nuestras creencias a una realidad exterior e independiente de ellas, como una buena pintura tampoco consiste en la traducción al medio pictórico de algo previamente existente y perceptible directamente a través de nuestros sentidos. La materia de nuestro conocimiento, su contenido, no puede pensarse de modo absolutamente independiente de la forma. Por el contrario: «las muchas estofas de las que están hechas los mundos –la materia, la energía, las ondas, los fenómenos– están hechas a la vez que esos mismos mundos»[4].

La pintura, como el baile, el cine o la arquitectura, son *maneras de hacer mundos,* de construir el mundo. Los mundos que construye el arte no son sólo ficticios, sino también y, al mismo tiempo, reales. Una de las formas de simbolización artística es la representación ficticia, pero también la representación de hechos reales, la ejemplificación de formas existentes o la expresión de sentimientos auténticos son tareas del arte. En todo caso los mundos del arte no son mundos autónomos, en los que rijan leyes diferentes o que no compitan con el que suele llamarse el real, sino que lo construyen como cualquiera de los otros lenguajes. «Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y no en menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir re-cognoscibles»[5]. Lo valioso de la actividad artística es, en buena medida, su capacidad para crear nuevas formas de comprensión del antiguo mundo, que lo convierten en uno nuevo, de descubrimiento de prejuicios, de modificación en la visión habitual de la realidad, hasta rejuvenecerla y recrearla. Veamos cómo.

Los lenguajes del arte

Según la teoría expuesta en *Los lenguajes del arte,* cada una de las diferentes artes utiliza un lenguaje distinto, esto es, un sistema de simbolización distinto. Un sistema de símbolos es el conjunto de etiquetas que sirven para ordenar, clasificar, repre-

[3] Goodman, N., *Ways of Worldmaking,* 1978, Madrid, Visor, 1990.
[4] *Ibid.,* p. 24.
[5] *Ibid.,* p. 144.

sentar, describir, etc., un mundo de objetos. Cada símbolo se refiere a algo que no es el mismo; está en lugar de otra cosa. Así pues, referirse a algo es el núcleo de la simbolización. Ahora bien, esto sólo ocurre en el marco de un sistema, los símbolos no tienen valor o sentido fuera de él, de tal manera que incluso puede suceder que el mismo signifique cosas distintas en distintos sistemas. Así, por ejemplo, el color rojo denota peligro en el sistema de las señales de circulación, mientras que denota carretera de categoría nacional en el sistema de notación de los mapas de carreteras. Cada sistema simboliza, esto es, denota, describe, se refiere, en general, a un mundo y, por tanto, utilizarlo significa percibir, sentir y conocer el mundo según esos símbolos.

Los símbolos no sirven sólo para denotar, también pueden mostrar, señalar, representar, ejemplificar, etc. Por tanto, una teoría de las artes como sistemas de símbolos no es sólo una teoría sobre la denotación o la representación en el arte. La relación de referencia se da de distintas maneras en la obra de arte, básicamente como representación, ejemplificación y expresión. Es más, el carácter representativo de algunas artes, como la música o la arquitectura es muy marginal[6], mientras que para otras, como la literatura, es consustancial. También cabría preguntarse por el carácter representativo del baile o de la pintura abstracta. Por otra parte, ha sido más aplaudida la idea, contraria a la señalada, de que la música es un arte puramente expresivo. En el mismo sentido, el teatro sería ejemplificador. Sin embargo, admitiremos la idea de que, en principio, la representación, la ejemplificación y la expresión son posibilidades abiertas y utilizadas en las distintas artes. Pero, ¿qué significa representar o expresar para una obra de arte?, ¿qué diferencia existe entre ambas?

La representación es la forma de denotación no verbal. Los símbolos lingüísticos, cuando denotan, describen su objeto; las imágenes lo representan. Llamamos representaciones a las imágenes que se refieren, denotándolo, a un objeto. *Guernica,* de Picasso, por ejemplo, es una representación de un hecho histórico como es el bombardeo de la ciudad del mismo nombre. La representación no exige semejanza, según Goodman: «la denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza»[7]. Descripción y representación son formas de denotación en distintos sistemas simbólicos. La diferencia estriba en el modo en que lo hacen. Los símbolos pictóricos son, frente a los lingüísticos, sintáctica y semánticamente densos. Esto quiere decir, en primer lugar, que no hay diferenciación, articulación, en los elementos expresivos. Como consecuencia: «toda diferencia en el aspecto pictórico es una diferencia en nuestro sistema familiar de representación»[8]. Es decir, la densidad sintáctica repercute en la densidad semántica. Además, en tercer lugar, los símbolos pictóricos son relativamente repletos, es decir, que en cada imagen son relevantes unos u otros aspectos del material expresivo y, por tanto, en principio lo son todos.

Una de las consecuencias de esta concepción de la representación es la imposibilidad de definir el realismo de una imagen en términos de semejanza con su objeto, como quería la doctrina tradicional. La familiariedad, la habituación al sistema de símbolos empleados es el criterio: «el sistema de representación literal, realista o

[6] Cfr. *Los lenguajes...* También sobre arquitectura, «How Buildings mean?», en Goodman y Elgin, *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences,* Cambridge, Hackett, 1988.
[7] Goodman, *Los lenguajes...*, p. 23.
[8] Goodman, *op. cit.*, p. 230.

naturalista es, pura y simplemente, el habitual»[9]. Es característica de Goodman la idea de que la representación no tiene nada que ver con la semejanza, ni con el realismo. El filósofo se suma así a las críticas de la noción de iconismo como forma de representación propia de las imágenes y basada en el parecido entre éstas y su objeto. Basándose en la crítica de Gombrich[10] del ojo inocente, rechaza la idea de que la pintura realista sea aquella que tiene como objetivo imitar la realidad y crear una copia objetiva de ésta. Pero el alcance del convencionalismo de Goodman va más lejos, como hemos visto, no es apropiada en absoluto la idea de que algún arte o lenguaje copien o presupongan una realidad dada. «Decir que la naturaleza imita al arte es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso»[11].

Las representaciones, como los símbolos musicales o los literarios, además de denotar se utilizan también para ejemplificar y para expresar. Pero mientras que en la denotación el sentido de la referencia va desde la etiqueta al mundo, en el caso de la ejemplificación y la expresión, el sentido de la referencia se invierte, va del mundo a la etiqueta. El *Guernica* de Picasso no sólo denota el bombardeo de la ciudad, es una representación también en otros sentidos: ejemplifica el uso del color gris y expresa la crueldad de la guerra, por ejemplo. Cuando digo que ejemplifica el uso de los diferentes matices de gris, implico que la imagen posee la propiedad de ser gris, es gris. Pero, además, expresándolo de forma rigurosa, existe un predicado «gris», que se aplica correctamente a este objeto. El mero hecho de que posea la propiedad no implica que la esté ejemplificando. Por ejemplo, el cuadro no ejemplifica el tamaño que tiene. Así pues, la ejemplificación exige posesión y, además, referencia. El *Guernica* no es gris de forma irrelevante, sino que una descripción o una interpretación adecuada del cuadro debe tener en cuenta este hecho.

Mientras que un símbolo que denota se refiere a algo, un símbolo que ejemplifica una propiedad es denotado por alguna etiqueta de la propiedad en cuestión. La dirección de la referencia va en sentido contrario. Aunque a menudo pasa desapercibida, la ejemplificación es especialmente relevante en la actividad artística y lo que usualmente se denominan elementos decorativos o composicionales forman parte de este modo de simbolización. Como otros, ordena o desordena, clarifica o plantea problemas a nuestra experiencia.

Una obra de arte denota, ejemplifica y también expresa. El problema de la expresión ha preocupado y lo sigue haciendo a buena parte de la estética analítica. Goodman rechaza la idea de que una obra de arte exprese tristeza porque transmita el estado de ánimo de su productor o porque lo cree en el receptor. Asimismo considera que una frase como «expresar tristeza» sólo puede entenderse como una desafortunada manera de decir «ser triste». Que una imagen exprese tristeza significa que es triste, igual que sólo estando (o fingiendo estar) triste se expresa tristeza. Es decir, la posesión de aquello que se expresa es una condición necesaria de la expresión, como de la ejemplificación. De hecho, está estrechamente vinculada a ella, la expresión es ejemplificación más metáfora.

Para Goodman, la expresión es un caso de ejemplificación metafórica, pues si bien un cuadro posee realmente la propiedad de la tristeza no la posee literalmente.

[9] *Ibid.*, p. 53.
[10] Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión.*
[11] Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 49.

Mientras que de un cuadro se dice literalmente que es gris, sólo metafóricamente se dice que es triste. ¿Cómo se produce esa «transferencia» de predicados que caracteriza a la metáfora? Producir una metáfora es aplicar una etiqueta distinta, nueva, a un objeto habitual. Esta nueva etiqueta resalta aspectos que hasta entonces habían pasados desapercibidos, ilumina nuestra experiencia desde otros puntos de vista. Para ello utiliza etiquetas de predicados que tienen algo en común con las antiguas. La metáfora pone de relieve semejanzas entre estos predicados, y con ello «choca y satisface»[12]. La utilización de estas etiquetas nuevas produce a la vez sorpresa y reconocimiento. Sorpresa ante lo que habitualmente sería un error, y reconocimiento de que el objeto etiquetado posee, en efecto, propiedades que la nueva etiqueta pone de manifiesto. Además, la introducción de una metáfora cambia todo el «reino» de los antiguos símbolos, lo reorganiza.

La diferencia entre ejemplificación y expresión no es rígida. Por ejemplo, la relación entre «triste» y «gris» aunque es metafórica está muy convencionalizada. Así que cuando decimos de un cuadro gris que es triste, la posesión de la tristeza es casi más literal que metafórica. Naturalmente, esto no implica que el cuadro «sienta» la tristeza, sino sólo que aplicamos literalmente triste a objetos grises. Las metáforas sinestésicas muestran que el grado de convencionalización puede aún ser mayor; es el caso de los «colores chillones» o los «colores fríos», etc. En todo caso, cuando una obra expresa determinada propiedad, está exigiendo la aplicación de una etiqueta metafórica igual que cuando la exige de una literal.

Los síntomas de lo estético

La interpretación de una obra de arte es particularmente difícil porque la búsqueda de lo expresado y lo ejemplificado por ella no parece tener fin. Cada una de las propiedades que realmente posee puede ser ejemplo o expresión de algo, y de qué lo sea es también cuestión complicada. No existen reglas de interpretación, vocabularios artísticos que liguen sonidos o series de sonidos a sentimientos, colores o formas a emociones o, ¿por qué no?, a conceptos. Frente a la obra de arte, «... la búsqueda de la trabazón precisa entre el símbolo y lo simbolizado requiere una sensibilidad máxima, y es una búsqueda sin fin»[13].

Pues bien, para Goodman la experiencia estética es una experiencia activa de interpretación de símbolos, pero no es fácil señalar aquellos rasgos que la hacen original. Algunas obras de arte emocionan, otras no, unas causan placer y otras no, unas carecen de finalidad práctica, pero no todas. Ante la imposibilidad de dar una definición unitaria de las obras de arte, como de distinguir entre experiencias o actitudes estéticas y las que no lo son, Goodman señala cuatro síntomas de lo estético. Son características que no se encuentran necesariamente en la obra de arte, tampoco su presencia es suficiente para identificarlas. Un síntoma es, más bien, una condición que «simplemente tiende..., a darse en la experiencia estética»[14]. Pues bien, los símbolos estéticos suelen ser expresivos, sintáctica y semánticamente densos y

[12] *Ibid.*, p. 93.
[13] *Ibid.*, p. 238.
[14] *Ibid.*, p. 253.

semánticamente repletos. Las tres primeras condiciones son propias, como hemos visto, de los sistemas de símbolos que llamamos imágenes. El cuarto síntoma consiste en el predominio eñ las obras de arte de la expresión, y, por tanto, de la ejemplificación y la metáfora frente a la denotación.

En *Maneras de hacer mundos,* Goodman añadió un quinto síntoma de lo estético: «la referencia múltiple y compleja, según la cual un símbolo ejerce diversas funciones referenciales, que están integradas entre sí y en interacción»[15]. Con esta especificación sobre su forma de referencia se cierra el círculo sobre las condiciones de la artisticidad; no nos dicen qué sea el arte, pero sí cuándo se trata de arte.

Puede decirse que para Goodman el arte es un reino privilegiado, aunque no aislado, de creación y configuración del mundo, puesto que en él la metáfora y la interpretación creadora son síntomas relevantes de lo estético. La curiosidad es su causa, su objetivo final, el conocimiento. Pero también y precisamente porque la metáfora artística se da principalmente en la expresión, el carácter emotivo de la obra de arte no puede minusvalorarse. El sentimiento es un elemento fundamental en la obra de arte, pero su función es diferente de la que cumple en la vida ordinaria. En la experiencia estética «*las emociones funcionan cognoscitivamente*»[16]. Así pues, terminamos con una idea básica en la obra de Goodman: que las artes, junto el resto de los sistemas simbólicos, proporciona conocimiento del mundo. Por eso, el estudio de las artes es el estudio de la «creación y la comprensión de nuestros mundos»[17].

Bibliografía

Goodman, N., *Los lenguajes del arte (*1968), Barcelona, Seix Barral, 1976; *Maneras de hacer mundos (*1978), Madrid, Visor, 1992; *On Mind and Other Matters,* Cambridge, Harvard University Press, 1984; *De la mente y otras materias,* Madrid, Visor, 1995. Goodman, N., y Elgin, C., *Reconceptions,* Indianápolis, Hackett, 1988. Rudner, R., y Scheffler, I. (eds.), *Logic and Art: Essays in Honour of Nelson Goodman,* Nueva York, 1972. Wollheim, R., «Nelson Goodman's *Languages of Art,* en *On Art and the Mind,* Cambridge Mass, Harvard University Press, 1973.

[15] Goodman, *Maneras de hacer mundos,* Madrid, Visor, 1992, p. 100.
[16] *Ibid.*, p. 249.
[17] *Ibid.*, p. 265.

Arthur Danto

Francisca Pérez Carreño

Obras de Arte y cosas normales y corrientes

Arthur Danto es una figura crucial dentro de la filosofía del arte de las últimas décadas. De formación analítica y de vocación hegeliana, se ha constituido en un punto de enlace privilegiado entre la filosofía continental y la anglosajona. Es producto de su creación la noción de «mundo del arte»[1], que inspiró el nacimiento de la Teoría Institucional del Arte de la mano de G. Dickie. Sin embargo, Danto no es un institucionalista, al menos en el sentido más fuerte del término. El mismo señala sus diferencias con Dickie: «... yo pensaba en el mundo del arte como el mundo históricamente ordenado de las obras de arte, franqueado por teorías que están también históricamente ordenadas. (...) Y su noción de mundo del arte (la de Dickie) era mucho más cercana al cuerpo de expertos que confieren este estatus por decisión»[2]. El artículo, aparecido en *The Journal of Philosophy*, en el que se utilizaba por primera vez el concepto de mundo del arte trataba de ser una respuesta filosófica a un hecho artístico: la exposición de las *Brillo Box* de Andy Warhol en una galería neoyorkina. Desde entonces, en 1964, la filosofía de Danto ha estado ligada a la explicación de los últimos fenómenos artísticos, bien tratando de elaborar una teoría del arte que pueda englobarlos, bien realizando la crítica de arte para *The Nation*. Su concepción de lo artístico rechaza la estética y la crítica de arte formalistas: tanto en sus versiones modernas, particularmente la obra de Clement Greenberg, como postmodernas.

En su primer libro de estética, *La transfiguración de lo corriente*[3], de 1981, Danto presenta una filosofía del arte. Su punto de partida es la búsqueda de una definición de lo artístico, a pesar de la postura wittgensteiniana que renunciaba a ella y de las dificultades que el panorama artístico imponía a la empresa. Según Weitz no sería necesaria una definición de obra de arte porque el uso de la expresión supone que nos manejamos bastante bien sin ella: dentro de nuestra forma de vida se muestra posible reconocer determinados objetos como artísticos sin contar previamente con una definición de arte. Simplemente somos capaces de reconocer

[1] Danto, A., «The Art World», *The Journal of Philosophy*, 1964.

[2] Danto A., «The Art World Revisited: Commedies of Simmilarities», *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in perspectiva»*, Nueva York, The Noondays Press, 1992.

[3] *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. y Londres, Harvard University Press, 1981.

un aire de familia en todos estos objetos. Danto rompe esta barrera antiteórica al señalar el presupuesto básico e inadmisible en el que descansa: que es posible encontrar, intuir, un aire de familia en todos los objetos que consideramos artísticos. Esto supondría que existen propiedades perceptuales de los objetos gracias a las cuales podríamos reconocerlos como artísticos, es decir, que sería posible intuir cierta semejanza entre ellos que permitiría agruparlos en la misma clase.

Precisamente el pluralismo de la escena artística que parecía invitar al abandono de la empresa teórica proporciona el contraejemplo para la antiteoría. Algunas paradigmáticas obras de arte contemporáneas, como los *ready-made* de Duchamp u objetos como la *Brillo Box* de Warhol, no tienen un aire de familia con lo artístico, sino más bien con lo no artístico. Estas obras no poseen propiedades diferentes de las cosas normales y corrientes; de hecho, son cosas normales y corrientes. El rechazo wittgensteiniano de la teoría estaría errado porque se basa en una especie de «miopía lógica»: considerar la clase de las obras de arte como un género natural, que puede ser definido mediante predicados monádicos, como «ser grande» o «ser estéticamente valioso». Los wittgensteinianos se habrían cerrado a la posibilidad de que los predicados que definieran lo artístico fueran relacionales. Para Danto, cualquier definición de arte debe serlo, ya que, como muestran objetos artísticos perceptualmente indiscernibles de objetos no artísticos, no hay ninguna propiedad que pudiéramos considerar esencial a lo artístico.

«Representar» es un predicado relacional y Danto lo considera el más adecuado para comenzar tal definición de arte. Una representación sería el objeto de una interpretación y cualquier cosa puede, en principio, ser objeto de una interpretación: «Por tanto, un objeto **o** es una obra de arte sólo bajo una interpretación **I**, donde **I** es una clase de función que transfigura **o** en una obra: I(o)=O.A.»[4]. Sólo porque son productos de una acción intencional, cuyo contenido está históricamente determinado, algunos objetos son obras de arte y pueden ser apreciados como tales. La interpretación es pues constitutiva, previa a la identificación de la obra como tal obra de arte. Sólo así pueden las antiguas tragedias y las obras de Warhol considerarse objetos de una misma teoría. La conciencia de que lo que sucede ante nuestros ojos es ficción o de que el objeto ante nuestros ojos no es una cosa normal y corriente precede a la apreciación de la mimesis trágica en el primer caso y convierte al segundo objeto en un medio de transmisión de ideas. Es decir, las obras de arte deben presentarse como arte y, por tanto, el concepto de lo que es arte es previo y determina su producción y su interpretación. Puesto que, además, lo que se considera arte en una época no es concebible siquiera como tal en otra, la producción y la interpretación están determinada históricamente[5].

Si un primer movimiento interpretativo transfigura el mundo cotidiano en arte, *La transfiguración de lo corriente* explora también cómo se procede a partir de esta interpretación. Una vez considerada artística, una representación se percibe y se analiza según la relación entre lo que se representa y cómo se representa. En sus últimas obras, Danto prefiere una definición de lo artístico que incide en este hecho: en lo que diferencia una representación artística de una que no lo es. Así, «las obras

[4] *Ibid.*, p. 125.

[5] La estrategia de Danto consiste en introducir la historicidad entre los rasgos de lo artístico para de ese modo poder dar una definición suprahistórica.

de arte son significados incorporados (embodied meanings)»[6], donde se establece una analogía entre las representaciones artísticas y la relación entre lo representado y la representación y la relación entre la mente y el cuerpo o entre lo exterior y lo interior. En este aspecto, según Danto en la obra de arte se da siempre una inadecuación entre el contenido y la forma, una tendencia a la opacidad que le es propia. Esta opacidad, este exceso de la forma, no es ni mero adorno ni tiene valor representativo. La teoría dantiana se torna así hacia la expresión.

El arte es pues, en primer lugar, representación. En su crítica del arte mimético, la ceguera de Platón –primero, de tantos otros después– respecto a su imagen del espejo habría consistido en obviar el hecho de que un espejo nos devuelve no sólo una imagen duplicada del mundo, sino también nuestra propia imagen, que de otro modo nos es inaccesible. Danto rehabilita esta figura, como la de Narciso, para introducir la especificidad de la representación artística: en ella se da la expresión del sujeto. De una forma retórica, como estilo, mediante la inadecuación de forma y contenido de la que hablábamos, se manifiesta un sujeto al dar forma a una representación del mundo. Finalmente, toda obra de arte sería una metáfora en la que «la forma en que algo es representado es puesta en conexión con el tema representado»[7]. Sería una metáfora porque a pesar de que en sentido literal sea falsa o su objeto no exista o no sea como parece, la obra dice elípticamente: «yo soy esto», donde «yo» es válido para cada uno de sus receptores. Esta es la más profunda transfiguración sufrida por las cosas corrientes una vez tocadas por el arte. Se convierten en nuestros espejos, en medio privilegiado de autoconocimiento.

La esclavitud filosófica del arte

El sistema dantiano tiene dos aspectos, uno, historicista, centrado en el naturaleza histórica del arte y otro, esencialista, al que están dedicados los párrafos anteriores[8]. De ellos el aspecto historicista ha sido el más influyente y criticado y el que más dedicación ha obtenido del propio Danto a partir del libro *La desemancipación filosófica del arte*[9], y de su creciente admiración por Hegel. Dos tipos de reflexión invitan a Danto a considerar la naturaleza histórica del arte. Una de carácter histórico, otra teórica. Según la primera, las obras de arte muestran un desarrollo histórico: no sólo se dejan ordenar cronológicamente, sino que hay además una evolución y un progreso necesarios en el proceso. El lema de Wöllflin de que no todo es posible en todo momento es empíricamente cierto. El arte contemporáneo ha hecho más evidente este principio creando obras que serían ininteligibles sólo décadas atrás y rebasando incluso los límites antes establecidos entre las artes. La evolu-

[6] «From Aesthetics to Art Criticism and Back», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1996, p. 114. Cfr. también *Embodied Meanings*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1994.

[7] *Op. cit.*, p. 197.

[8] Sobre el esencialismo y el historicismo de Danto, cfr. N. Carrol, «Essence, Expression and History», en Rollins, M., *Danto and his Critics*, Oxford, Basil Blackwells, 1993, en particular, p. 89. Su faceta esencialista está quizá menos de moda y plantea otros problemas clásicos dentro de la filosofía del arte. Sin embargo, es básica tanto en su teoría estética como en su actividad como crítico y quizá le sea reservado un papel fundamental al final de la historia o la posthistoria del arte, como luego veremos.

[9] *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

ción alcanza incluso al concepto de lo que puede servir como arte. Teóricamente, y según la definición de lo artístico, un concepto de lo que es el arte guía la actividad artística y este concepto ha cambiado a lo largo de la historia. Pues bien, en la historia del arte occidental, el concepto de lo artístico ha sido proporcionado por la filosofía, al menos desde las reflexiones platónicas. Obviamente, la tesis de Danto no es que el arte necesite de la filosofía del arte, sino de un concepto de arte, que no es lo mismo. Por tanto, quizá pudo haber sido de otra manera pero el hecho es que la filosofía dio al arte el concepto que necesitaba, y dándoselo le dio también sus cadenas.

La historia del arte occidental es la evolución del arte hacia su «desemancipación» (disenfrachisement) filosófica. En un famoso artículo «La desemancipación filosófica del arte», Danto explica cómo Platón encadenó al arte con dos movimientos teóricos. El primero consistió en identificarlo con fenómenos tales como las apariencias, las sombras y los reflejos, conformando un mundo irreal. Opuesto a la realidad, carece de influencia sobre ella, «no sirve para nada». A pesar de su levedad ontológica y su debilidad causal, Platón habla de la peligrosidad del arte y de la necesidad de prohibirlo. En lo que evidentemente parece una estrategia dirigida a desviar la atención de sí misma, una actividad del mismo modo inútil e inerte, la filosofía dota de poder al arte y se erige al tiempo en neutralizadora de ese poder. Frente a la fuerza de lo que tacha de irracional ella levantaría barreras de racionalidad. El filósofo rey habría de vigilar sobre el arte mimético, impulsivo y sentimental. Por otro lado, el segundo movimiento esclavizador consistió en racionalizar lo que antes se ha dicho irracional. Así, el arte realizaría de forma irreflexiva e inconsciente, lo que la filosofía hace con conocimiento de causa; aquél realizaría en imágenes (cuando puede) lo que éste en conceptos. El filósofo debe por ello desplazar a Homero, al artista, como educador de la juventud.

La historia del arte muestra un progreso en la realización de lo que está en su propia esencia, el concepto de arte. Si desde Grecia este concepto es el de mimesis, la conquista de las apariencias es la meta de la actividad artística hasta las vanguardias de este siglo. Una vez que la aparición del cine hace posible una mimesis del movimiento cualitativamente superior a la de la pintura, el progreso del arte como mimesis alcanza su meta. Sin embargo, las vanguardias clásicas continuaron desarrollando el concepto de arte, no ya como representación, sino como análisis del propio lenguaje y finalmente de la propia naturaleza del arte. Los manifiestos colaboraron con las propias obras en esta tarea que ya no es mimética sino autorreflexiva, teórica. El arte ha alcanzado autoconciencia[10]. El concepto de arte se ha desarrollado en la propia historia del arte, pero una vez que alcanza a reflexionar sobre sí mismo, debe abandonar la tarea artística y dedicarse a la filosofía.

[10] Algunas de las críticas más insistentemente dirigidas contra Danto se refieren a esta relación de obra y teoría que sería propia del arte a partir de la vanguardia americana –y anteriormente de Duchamp–. Se critica, por ejemplo, la imposibilidad de diferenciar desde su teoría entre obra y manifiesto, una sugerida por el propio Danto: «Fue una época en la que el producto artístico clave creo que fue el manifiesto» (Danto, *op. cit.*, p. 208). Cfr. Carroll, N., *op. cit.*, pp. 103-4. R. Wollheim por su parte apunta la idea de que quizá una época como la nuestra no pueda servir como paradigma, porque hay un exceso de notas a pie de página. Wollheim, R., «Danto's Gallery of Indiscernibles», en M. Rollins (ed.), *op. cit.*, pp. 28-38.

La búsqueda de una esencia de lo artístico terminó arrojando al filósofo neoyorkino en brazos del de Jena[11]. Las filosofías del arte y de la historia de Hegel explican la estructura que Danto ha encontrado en la historia del arte occidental. Finalmente el arte ha devenido filosofía y desde sus propios medios no puede llegar a un desarrollo mayor del concepto de arte. A partir de ese momento le corresponde ocuparse a la filosofía. El arte empezó a morir de manos de los ready-made de Duchamp. Con ellos el artista mostraba que la esencia del arte estaba en su concepto y no en alguna propiedad manifiesta del objeto artístico. Tras de una corta recuperación, las obras de Warhol venían a mostrar lo mismo. No es posible hacer más arte, al menos más arte «histórico». El arte moderno ha reflexionado sobre la naturaleza del arte, el arte-postmoderno no tiene porqué hacerlo más.

El panorama del arte de las últimas décadas manifiesta un pluralismo propio de la posthistoria. En la filosofía de la historia marxista, el fin de la historia, entendida como lucha de clases, es la utopía en la que el trabajo ya no constituye al hombre situándolo en un polo de la dialéctica de la dominación. Del mismo modo, en el mundo artístico posthistórico: «(c)omo diría Marx, se puede ser abstraccionista por la mañana, fotorrealista por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. La edad del pluralismo ha llegado»[12]. Durante un tiempo y en un aspecto, el representativo, el arte progresó hasta llegar a plantearse su propia naturaleza. Tuvo significado filosófico histórico, como la propia filosofía le señaló. Ha partir de 1964, ya no lo tiene. Sin embargo, no por ello carece de importancia para la filosofía o de interés para los humanos. En realidad, es justamente lo contrario.

La filosofía continental, también por influencia de Hegel, había explicado el recorrido del arte por los siglos del mismo modo que Danto. «La historia del arte es la historia de su autonomía», dice Adorno en su *Teoría Estética.* A la vez que gana autonomía, pierde evidencia, sin embargo. Además, y planteado en forma de paradoja, como prefiere, el proceso de autonomización conllevaría necesariamente uno de desartificación (Entkunstung), de pérdida de esencia. El arte pierde su esencia, piensa Adorno, en parte debido al surgimiento de la cultura de masas, y en parte debido a su progresiva conceptualización. ¿No representa Warhol la síntesis perfecta en esta carencia de esencia artística? El hegelianismo de Danto evalúa la situación de manera absolutamente diferente: la historia del arte es la de su desemancipación filosófica; pero una vez convertido en filosofía, el arte habría cumplido el destino que la propia filosofía le fijó, y así cumpliría su condena. La conversión del arte en concepto (su des-artistificación) no es sino el paso previo a su verdadera autonomía-emancipación.

En la época del pluralismo otra vez debe la filosofía mirar hacia el arte. Quizá buscando una definición, «reemancipando»[13] al arte, encuentre datos para su propia

[11] No deja de ser irónico que el análisis de un arte genuinamente americano, como el Pop, sea responsable de esta vuelta a la filosofía idealista alemana, ni que el análisis wittgensteiniano sobre la imposibilidad de la teoría que está en el origen se haya trocado en defensa de la superteoría hegeliana, ni que el analítico filósofo de la acción y de la historia haya construido un sistema estético de la mano del más sintético de los filósofos. Sobre su filosofía del arte, Danto comenta en «Philosophy and the Criticism of Art: A personal Narrative»: «Era una visión muy hegeliana y estoy algo sorprendido de haber llegado a ella: va en contra de todo mi entrenamiento como filósofo especular tan salvajemente. Pero ahí está». Danto, A., *Embodied Meanings,* p. 13.

[12] Danto, *op. cit.*, p. 114.

[13] Danto, *The disenfranchisement...*, p. 169.

emancipación. El problema hoy, para Danto, sería pues filosófico, no artístico. Elaborar una definición universal de arte en la que tengan cabida todas las manifestaciones que de hecho conviven en el panorama actual, una definición que considere la apertura de la clase de los objetos artísticos. Históricamente ya se ha dado: «(E)l postmodernismo es la celebración de la apertura. El fin del postmodernismo radica en su explicación»[14]. Sin embargo, quien sabe si al final de la próxima lucha entre arte y filosofía, dará está de nuevo las reglas. Mientras tanto, el arte puede hacer aquello que siempre hizo: «mover las almas de los hombres y de las mujeres»[15]. Y aquí surge con fuerza el esencialista que Danto es. Además, lo puede hacer de modos extraordinariamente diferentes, ahora, que todo es posible. ¿Todo?: «Con toda esta felicidad, sería maravilloso que ésta fuera una Edad de Oro, pero probablemente las condiciones de la comedia son la garantía de la tragedia, aunque lo último signifique que la nuestra no es una Edad de Oro. ¡No se puede tener todo»[16].

Bibliografía

Bryson, N., Holly, M. A. y Moxey, K. (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation,* Londres y Nueva York, Harper-Collins, 1991. Danto, A., «The Art World», *The Journal of Philosophy,* 1964; *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art,* Cambridge, Mass. y Londres, Harvard University Press, 1981; *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* Nueva York, Columbia University Press, 1986; «Description and the Phenomenology of Perception», en Bryson, N., Holly, M. A. y Moxey, K. (eds.), 1991; *Encounters and Reflextions: Art in the Historical Present,* Nueva York, 1991; *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective,* Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1992. «Navarrative and Style», Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1992, 49/3; *Embodied Meanings,* Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1994; «From Aesthetics to art Criticism and Back», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1996, 54/2; *After the End of Art,* Princeton University Press. Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics,* Oxford, Basil Blackwells, 1993. Silvers, A., «Once Upon a Time in the Artworld», en Dickie, G., Sclafani, R. & Roblin, R. (eds.), *Aesthetics. A Critical Anthology,* Nueva York, St. Martin's Press, 1989².

[14] Danto, *ibid.,* p. 210.
[15] Danto, *Embodied...,* p. 242.
[16] Danto, *After the End of Art,* Princeton, Princeton University Press, p. 217.

Estética y Fenomenología

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

Introducción: cuestiones de método

La incidencia inicial de la Fenomenología en la teoría estética se inscribe en lo que puede llamarse el conflicto o la lucha de los métodos *(Methodenstreit)* en el último tercio del siglo pasado. La *Introducción a las ciencias del espíritu* de Dilthey en 1883 puede considerarse como el índice de la extensión al conjunto de las «ciencias» humanas de la preocupación por los problemas metodológicos. La diferencia entre las pretendidas ciencias del hombre y las consolidadas ciencias de la naturaleza, ¿se debía sólo a un diferente objeto –realidad física frente a realidad psíquica, determinación cuantitativa frente a determinación singular– o a una discriminación de métodos?, ¿podrían disfrutar las teorías sobre asuntos humanos del mismo rigor que subrayaba el éxito avasallador que acompañaba de modo seguro el tratamiento de los asuntos naturales?, ¿sería la psicología, gozne entre lo natural y lo humano, la disciplina que diera base firme a los métodos de las ciencias humanas?, ¿o bien una comprensión de naturaleza intuitiva sustituiría en este caso las habituales explicaciones causales? El debate se extendió a la economía política, a la sociología... hasta aterrizar en el campo generalizado de las investigaciones epistemológicas. Esta obsesión por el método, esa «pestilencia metodológica», como llegó a decir Max Weber, está en los inicios de la Fenomenología, tal como en pocos años pone a punto E. Husserl y desarrolla con una *hybris* encarnizada, en escritos publicados entre 1891 y 1936, año de publicación de su *Crisis de las ciencias europeas,* que representan sólo la parte visible del iceberg, y en indeterminables apuntes de trabajo, obsesivos y laberínticos, que continúa sacando a la luz la colección *Husserliana* (32 grandes tomos hasta la fecha).

El conocido lema de la fenomenología: ¡a las cosas mismas!, no dejaría de ser una trivialidad si no encubriese un complicado trabajo de conversión de la actitud «natural» con la que nos las arreglamos en el mundo, a una actitud «teórica», es decir, filosófica. Tal cambio de actitud implica un denodado esfuerzo de *inauguración* –fantasma cartesiano omnipotente– que pre-

tende poner fin a toda metafísica especulativa y a toda teoría que se base en la deducción de conceptos. Fenomenología es pues sinónimo de una cierta «intuición», de la visión de lo que se da, de lo que aparece; no es tanto una vuelta a las cosas mismas cuanto al modo en el que se nos dan: «los objetos en su cómo», el modo de su revelación.

Aparecer, aparición, apariencia, son todas ellas palabras relativas al fenómeno, donde resuena la raíz griega de la luz, pero también su ambigüedad. El fenómeno es donación, presencia sin condiciones de lo que aparece, pero: 1) la donación del fenómeno es, más que un regalo, una conquista que supone la neutralización trabajosa de la actitud natural, y ello significa un proceso complejo y diversificado que Husserl denomina *reducción;* 2) la vuelta a las cosas mismas es correlato de otro retorno reflexivo a los *actos* del sujeto, las vivencias intencionales –en último término operaciones– que dan sentido a los objetos, de manera que éstos se revelan productos de una *constitución;* 3) estos actos de conciencia, por muy inmanentes y reales que sean, son *intencionales,* volcados hacia el objeto trascendente, abriendo así un gigantesco campo de correlaciones entre actos, intenciones, visiones, por un lado, y objetos, pretendidos o intuidos, por otro, en que consiste el taller interminable de la fenomenología.

Ahora bien, esa presencia sin condiciones del fenómeno, que se nos aparece y se nos da «en persona», barriendo así todo tipo de prejuicio por nuestra parte, enmascara un presupuesto insospechado que pasa a ser así el horizonte limitador de la fenomenología: el ideal último de la *objetividad,* porque todo se nos da en la figura de un objeto (aunque constituido). Toda la vida de la conciencia «está volcada –resume Michel Henry[1]– al objeto, lo manifiesta, lo revela. La revelación es revelación del objeto, el aparecer es aparecer del objeto, de manera que siendo objeto lo que aparece, el modo de aparecer es el modo de aparecer propio de un objeto, en su modo de mostrarse haciéndose objeto: es la objetividad en cuanto tal».

Y aquí empiezan las dificultades cuando la fenomenología se aproxima –cosa que el propio Husserl raras veces hizo– al fenómeno artístico. Porque ocurre que en principio la obra de arte no *aparece* como objeto, sino que *parece* un objeto, es «apariencia de un objeto». O, dicho en términos fenomenológicos, la constitución de una obra de arte no es de orden intencional[2]. Cuando Husserl describe «fenomenológicamente» una obra de arte, por ejemplo, el grabado de Durero «El caballero, la muerte y el diablo»[3] insiste en la modificación de la conciencia perceptiva, por la que, en la contemplación estética de los objetos, son éstos neutralizados y ya «no se nos

[1] Michel Henry, *Phénoménologie matérielle,* París, PUF, 1990.

[2] Henri Maldiney, «Vers quelle phénoménologie de l'art?», en: *L'art, l'éclair de l'être,* Éditions Comp'Act, 1993, p. 309.

[3] E. Husserl, *Ideas...,* p. 111.

ofrecen ni como siendo ni como no siendo, en ninguna modalidad posicional, como cuasi-entes». Pero, por muy «irreal» que sea para Husserl el objeto artístico, no deja de ser un objeto que remite a su estructura intencional. Aquí encontramos la divisoria que nos permite distinguir dos grandes épocas –mejor, dos grandes enfoques– en el acercamiento de la fenomenología a la estética: el enfoque de la fenomenología «clásica» (Geiger, Ingarden, Fink...) para el que las configuraciones estéticas son en último término formaciones «intencionales», y el enfoque renovado (Henry, Richir, Garelli, Maldiney...) para el que ese extraño artefacto que «parece» un objeto, trastorna y conmociona la vida entera intencional del sujeto y, de paso, fuerza a la propia fenomenología a revisar sus fundamentos (tanto o más que lo hizo el problema del «otro» que, en tanto que «alter ego», exigía y se resistía simultáneamente a su constitución fenomenológica, como leemos en las apretadas páginas de la quinta meditación cartesiana del viejo Husserl y en las de sus innumerables glosadores).

De paso, se puede seguramente afirmar que la revisión heideggeriana de este problema no rebasa el horizonte fenomenológico husserliano, si simplemente el fenómeno pasa de *objeto* a ser (aunque fenómeno elusivo), y el sujeto trascendental a *Dasein.*

Hay, no obstante, un claro nexo entre los dos enfoques, el tradicional y el renovado, y que constituye, dicho sea rápidamente, el núcleo de la fenomenología, o la clave de su revolución metodológica (y su dificultad): «la orientación antinatural del pensamiento y de la intuición que exige el análisis fenomenológico, en tanto que hábito antinatural de reflexión[4]. Es decir: la apelación a la descripción de los objetos, tal como se nos ofrecen, que constituyó el eslogan de ruptura de la fenomenología es en realidad una apelación a los actos del sujeto que soportan esos objetos. Lo verdaderamente efectivo es la vida subjetiva, y la intuición no hace más que desvelar el estatuto ambiguo de lo constituido, que oscila entre la necesidad de lo intuido y la inevitable obnubilación que acompaña la actitud naturalizada.

Estética y Fenomenología en el plano de la intencionalidad

Entre los fenomenólogos de la vieja guardia y los continuadores de su planteamiento tradicional destacaremos aquellos que de modo directo abordaron el estudio de los productos artísticos en tanto que objetos intencionales.

Moritz Geiger (1880-1937) perteneció al pequeño grupo de estudiantes que procedentes de Munich acudieron al reclamo de Husserl en Gotinga en

[4] E. Husserl, *Investigaciones lógicas,* Introducción, p. 3.

1905. Todos ellos, formados en el psicologismo de Theodor Lipps, habían leído las *Investigaciones Lógicas* que Husserl había publicado en Halle y quedaron fascinados por una filosofía que los desenredaba de la maraña psicofísica sin caer en la miseria positivista. Geiger fue un filósofo versátil y malogrado que pasó con soltura de la axiomática de la geometría euclidiana al análisis de la experiencia estética, pero siempre dentro de la interpretación «realista» del programa fenomenológico, tal como lo entendían estos primeros seguidores. Fue además el primer fenomenólogo que se relacionó con filósofos de Estados Unidos –James, Royce– donde acabó prematuramente sus días en el exilio. Su *Contribución a la fenomenología del placer estético* (1913) y su *Introducción a la estética* (1928) pretenden describir los rasgos esenciales de tales fenómenos psicológicos mediante una descripción intuitiva de sus tipos esenciales. Los actos en que tiene lugar un disfrute estético son actos en los que nos abandanamos a ciertos objetos capaces por su «plenitud intuitiva» de hacernos olvidar de las propias emociones –cosa que no ocurre al diletante– y acceder a ese «efecto de profundidad» que Lipps había encontrado en sus estudios experimentales. La «profundidad del objeto es mi propia profundidad, proyectada empáticamente».

Oskar Becker (1889) fue también como Geiger editor del famoso *Anuario* de investigación fenomenológica en cuyo frontispicio se declaraba que los editores «no compartían un sistema, pero sí les unía la convicción común de un retorno a las fuentes primarias de la intuición directa» y, como él, aplicó la herramienta fenomenológica a la axiomática de la geometría. Su aportación a la estética es un precioso trabajo de 1929 en el que, a diferencia de Geiger, aborda el fenómeno estético no desde su profundidad o complejidad, sino desde su simplicidad o fragilidad: *De la fragilidad (Hinfälligkeit) de lo bello y el carácter aventurero del artista.* La *fragilidad* de lo artístico es para Becker heredera de la negatividad e inestabilidad de Solger. El arte es frágil, rompible, por agudo, por expuesto. No es tanto la inmediatez lo que da carácter estético, sino lo insigne y altivo de la inmediatez. No hay una progresión continua entre las configuraciones sensibles habituales y los objetos estéticos, sino un salto, y su ley es la ley del todo o nada. Hay un extraño límite de acabamiento o cierre de las obras de arte cuyo rebasamiento por una prosecución del trabajo con ellas las destruiría inexorablemente. Si Cézanne hubiera rellenado los espacios de tela dejados en blanco en algunos de sus cuadros, habría tenido que comenzar de nuevo otro cuadro desde tal modificación. La fragilidad del arte es lo que hace también que su artefacto sea sólo un esquema que puede ser intuido en experiencias diferentes sin que haya un sustrato que se imponga unívocamente. No tiene puntos de apoyo fuera de sí y, al menor paso en falso, se precipita al abismo de las cosas habituales. En correspondencia con tal fragilidad, el carácter aventurero del artista le hace discurrir en el filo entre la inseguridad de su proyecto y la seguridad de lo natural. El aparecer del fenómeno artís-

tico lo es desde el fondo de un vacío, de la nada... donde resuenan en Becker motivos heideggerianos. Sólo desde la nada se agudiza la gratuidad de lo frágil. El rigor extremo de lo bello no lo da la exactitud científica de una estructura, sino el ritmo de lo que sigue estando en formación: *Gestaltung* más que *Gestalt*.

Con Roman Ingarden (1893-1970) el análisis fenomenológico de lo estético retorna de lo simple (lo frágil) a lo *complejo*, una complejidad que radica no en la profundidad (Geiger), sino en la *estratificación*. Ingarden, el discípulo y amigo polaco, con quien Husserl mantuvo un intenso intercambio epistolar hasta el fin de su vida, es autor de dos obras fundamentales: *La obra literaria de arte*, de 1931, y *El conocimiento de la obra literaria de arte*, de 1937 en su original polaco y ampliada en alemán en 1968 (Tubinga). Las obras masivas de Ingarden responden a una arquitectónica clásica y a un enfoque «realista» de la fenomenología, lejos de la inflexión «idealista» y trascendental husserliana. En su primer libro (y en la *Ontología de la obra de arte*) investiga la estructura tectónica de la obra, evitando los escollos simétricos y consabidos de un positivismo que identifica la obra con su soporte y un psicologismo que la identifica con un proceso mental. En su segundo libro se estudia el proceso de la experiencia estética.

La obra de arte es un objeto complejo estratificado que depende de los actos intencionales de autor y receptor sin reducirse a ellos. En el caso de la obra literaria, que le sirve de modelo, el estrato inferior es el *fónico*, al que siguen el *semántico* o significativo, el *objetivo*, entendido como correlato intencional de los enunciados, y el cuarto estrato que ofrece los *aspectos* como los objetos aparecen en la obra. La obra auténtica es la conjunción armónica de los estratos que, pese a una buscada indeterminación que obligará a su concreción por el receptor, no deja de ser objetiva, intersubjetiva: un objeto, en todo caso esquemático, que debe actualizar una lectura activa, que buscará rastrear en las propiedades artísticas objetivas (aunque potenciales) las estéticamente relevantes que posibiliten la concreción. Puede darse el caso de que determinados estratos permanezcan no explotados, mientras que otros sean sobreatendidos. La actividad sintética de la lectura no se basa en la «retención» husserliana ni en la rememoración, sino en una suerte de «memoria activa» capaz de conectar sentimentalmente fases distintas como partes de una única experiencia. Esas partes de la obra literaria, en último término enunciados, son en realidad cuasi-enunciados referidos a objetos no situados fuera de la propia obra (como en el caso de los productos científicos); es la multiplicidad de los estratos, todos ellos relevantes estéticamente, la que produce esa opacidad que bloquea la transparencia de la referencia objetiva. Acaba predominando una cierta cualidad emergente (la Gestalt de Ehrenfels) como resultante de la concreción recibida, un valor estético, distinguible sin embargo del valor artístico, de manera que un mismo objeto (abstracto) es correlato de experiencias diferenciadas.

El conocido libro de Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética* (1953), no deja de ser una sistematización, ya académica, de las intuiciones de nuestros tres fenomenólogos reseñados y, seguramente, tienen más interés sus trabajos ocasionales recopilados bajo el título de *Estética y filosofía* (1967, 1976, 1981).

En cambio, traeremos a colación como último representante del que llamamos primer enfoque de la fenomenología en relación con la estética (llevado al extremo), la figura de Eugen Fink (1905), el discípulo predilecto, autor de artículos avalados por el maestro, autor de una *Sexta meditación cartesiana,* el amigo de los últimos años amargos, cuando a la persecución externa se unen las internas veleidades de algunos fenomenólogos, veleidades ideológicas seguramente prefiguradas en rasgos esenciales de la propia fenomenología, que conducirán a Husserl de la última vuelta del camino a defender con relación a Europa, a la crisis de la razón y de las ciencias, a posiciones más que ambiguas.

Fink aborda el problema del arte en un artículo de 1930 en el *Anuario,* modelo de investigación fenomenológica, titulado *Representación e Imagen, contribución a la fenomenología de la irrealidad*[5], y prolongado muchos años más tarde, después de la muerte del padre, en 1960, en un libro con el título *El juego como símbolo del mundo.* ¿Cómo se nos da el fenómeno del arte?, ¿cuál es su modo de presencia, puesto que el principio de los principios en fenomenología impone la presentación intuitiva de lo que se da? Si recordamos el grabado de Durero analizado por Husserl, la objetividad en cuestión no es «posicional», sino neutra; es una objetividad «como si». Se trata de una constitución de lo aparente, y los actos subjetivos correspondientes se enfrentan a algo irreal, a una *imagen* que tiene una consistencia fenomenológica absolutamente diferente de las re-presentaciones (recuerdos secundarios) y de las de-presentaciones (retenciones en el flujo temporal de las vivencias).

Una ficción, un fenómeno de imagen, es un objeto cultural, que puede tener una *función* estética, es una irrealidad anclada en un *soporte real,* de manera que el soporte real no es algo añadido, sino que está implicado esencialmente en la imagen objetiva: es la tela del paisaje o el agua en que el árbol se refleja. La imagen objetiva es el conjunto formado por un soporte real y un mundo de imagen irreal, pero los actos constituyentes que le corresponden son intuitivos, presenciales, y su irrealidad no tiene nada que ver con la irrealidad de la re-presentación de lo alejado en el tiempo. No percibimos en el objeto artístico el soporte real al que sobreañadimos el mundo de la imagen, sino que en este caso el correlato perceptivo es el conjunto unitario de soporte e imagen. En la experiencia artística «percibimos la

[5] «Vergegenwärtigung und Bild», en: Fink, *Studien zur Phänomenologie (1930-1939),* La Haya, Nijhoff, 1966.

irrealidad», y por eso la irrealidad de la imagen es una «apariencia» real. Esa intencionalidad, que alberga una irrealidad en una realidad, sólo es posible si tiene lugar una *disimulación* del soporte material (no invisibilidad), una disimulación no atencional, sino estructural, que hace posible por ejemplo que el rojo de la tela sea también el rojo del crepúsculo del mundo de la imagen.

Llegamos así a la constatación fenomenológica siguiente: las determinaciones del mundo de la imagen dependen esencialmente de las determinaciones reales del soporte. Es lo que Fink denomina el «efecto ventana». La imagen no esconde la tela del cuadro, la recubre, y su irrealidad se instala en la superficie real, de la que resulta dependiente para desplegar su apariencia. Gracias a eso nuestra mirada penetra por una ventana que se abre al reino de lo irreal. Llegados a este punto, tenemos entonces que preguntarnos: ¿cuál es esa función estética que a veces tiene el fenómeno de imagen? La respuesta de Fink es la siguiente (y aquí se nota tanto la proximidad de Heidegger como las limitaciones de una estética fenomenológica en el horizonte de la intencionalidad, puesto que el propio Heidegger queda incurso en tales limitaciones): la de ser símbolo del mundo. La apariencia irreal del arte, intencionalmente producida, no ha de considerarse una copia degradada de la realidad seria de la vida (Platón). Por su consistencia simbólica puede ser más poderosa ontológicamente que la propia realidad. No es su reflejo, sino ese fragmento que puede sim-bolizar *(sym-ballein),* recomponer el todo originario partido que no es otro que el ser del mundo. La imagen artística consigue en su irrealidad una profundidad mundana, ontológicamente poderosa, que irrumpe en la esfera de la vida habitual. El mundo aparece en la apariencia del arte.

Interludio

Cabe considerar también la relación entre Fenomenología y Estética como la que se da entre grandes movimientos, escuelas o géneros de pensamiento y arte en el siglo XX. Valgan sólo dos muestras: fenomenología y *expresionismo* como dos movimientos hermanos en el comienzo del siglo, y fenomenología y *cine* como dos grandes reflexiones modernas sobre el tiempo.

Los años de gestación del movimiento fenomenológico, la primera preguerra mundial, coinciden con los años de floración del expresionismo. La coincidencia temporal de estos dos grandes movimientos del alma germana, ¿es también índice de alguna correlación estructural? A primera vista, fenomenología y expresionismo constituyen dos modos de superación del positivismo a partir de una profunda desconfianza en la realidad. En segundo lugar ambos movimientos operan, con medios diversos, en el sentido de un

repliegue hacia el sujeto. Los horrores de la realidad son «reducidos» y sobre tal desrealización se impone utópicamente un sujeto absoluto. En 1907 Husserl dirige una carta a Hofmannsthal en la que alaba su arte antinaturalista «que se diferencia de la verdad natural de la fotografía, y es análogo a la actitud fenomenológica, caracterizada por la exclusión de las actitudes existenciales». En ambos casos la solución de los enigmas objetivos pasa por un retorno a la conciencia absoluta.

En 1908 Worringer publica con gran éxito *Abstracción y empatía,* libro en el que la superación voluntarista de la empatía a lo Theodor Lipps y del arte naturalista, reivindica la expresión como poder ilimitado del sujeto. El racionalismo y el realismo en sus formas clásicas de arte naturalista y ciencias europeas son declarados en crisis por parte del expresionismo y de la fenomenología por su «credulidad frente al mundo exterior».

Ferdinand Fellmann[6] observa cómo, pese a las apariencias, el lenguaje paratáctico husserliano es más expresivo en la fluidez de sus circunloquios y repeticiones que descriptivo. En último término es el profundo pesimismo de ambas corrientes lo que las hace desembocar paradójicamente en una ciega confianza en las realizaciones preteóricas de la conciencia humana (el llamado «mundo de la vida»).

Dos grandes escuelas filosóficas, bergsonismo y fenomenología, han hecho del *tiempo* el núcleo de su «especulación», como también en el cine, género artístico moderno por excelencia, el arte que «piensa» el tiempo. En un doble libro de la década de los ochenta[7], Deleuze ha investigado cómo el cine ha pasado de la ilusión del movimiento *(numerus motus)* a expresar la realidad del tiempo. Y el trasfondo teórico de su difícil libro es el punto en el que Bergson y Husserl analizan el tiempo como *memoria.* Cuenta Ingarden en sus recuerdos que cuando preparaba su Disertación sobre Bergson (1917), al comentar con Husserl, su director de tesis, lo que Bergson entendía por duración pura, Husserl exclamó: «¡es justamente como si yo mismo fuera Bergson!». Efectivamente, la retención inmediata del pasado para constituir el flujo temporal en un continuo en el que el yo no es más que centro o polo de acciones y afecciones, se superpone a la «continuidad heterogénea» en la que para Bergson coinciden pasado y presente. Con una diferencia, sin embargo, dentro de la común desconfianza que en principio ambas filosofías mantienen con el cine naciente (el cine de la imagen-movimiento de Deleuze): que mientras que la fenomenología, por el privilegio evidente que concede a la percepción natural (su gravitación hacia la «objetividad») descalifica el cine por alejarse de la percepción natural, el bergsonismo, por su desconfianza de la percepción natural (en la percepción, volcada a la acción, hay una selección que simplifica los obje-

[6] Ferdinand Fellmann, *Fenomenología y Expresionismo,* Barcelona, Alfa, 1984.
[7] *La imagen-movimiento* de 1983 y *La imagen-tiempo* de 1985.

tos) descalifica el cine por seguir precisamente la percepción natural. En el cine plenamente moderno (el de la imagen-tiempo de Deleuze), un cine más centrado en el plano que en el montaje, ambas filosofías se reconciliarían con un arte que pretende darnos la imagen directa del tiempo.

Estética y Fenomenología más acá de la objetividad

Muy diferente es el nuevo desarrollo de la fenomenología (Henry, Richir, Maldiney, Garelli...) que arranca de una temprana intuición husserliana (ya en las *Lecciones sobre el tiempo* de 1905, editadas significativamente por Heidegger en 1928, texto filosófico fundamental del siglo XX, el más bello del siglo en expresión de Henry): hay una cierta, y desconcertante, *pasividad* que precede a toda actividad constituyente del yo. Hay una oscilación (como la de los dióscuros) entre la donación de los objetos y la predonación puramente afectiva de lo hilético, entre el momento intencional del sentido y el momento puramente sensual de las impresiones[8]. Podría entonces ocurrir que, como dice Jean-Luc Marion[9]: «el ideal de la objetividad comprometiese el objetivo mismo de la fenomenología, la vuelta a las cosas. Porque no es en modo alguno evidente que las cosas se den sólo bajo la figura de su objetivación constituida». Esas cosas que se dan de otro modo son, eminentemente, las obras de arte y, en consecuencia, es en cierto modo la reflexión estética la que ha forzado los nuevos desarrollos fenomenológicos y, por su parte, será entonces la fenomenología capaz de aclarar vertiginosamente el núcleo mismo del «efecto» que produce la experiencia estética: el trastorno y conmoción de la intencionalidad constituyente y del predominio masivo –casi locura– de los objetos en la era tecnológica.

Este nuevo enfoque fenomenológico del fenómeno artístico ya había sido en cierto modo preludiado por la crítica de Derrida al desconectar significación y presencia intuitiva. Según él, el primado husserliano de la presencia intuitiva (el principio de los principios de la fenomenología) trabajaría en contra de la propia intención de los *signos*, de manera que éstos, en tanto que puros *índices*, liberados de toda intención objetiva, se desplegarían en el arte en un interminable *diferimiento* (otro asunto son las derivaciones «deconstructivas»).

Ilustremos este nuevo planteamiento con un ejemplo de Michel Henry en su *Fenomenología material*[10], título que podría ser muy bien el rótulo

[8] Oscilación que describe, por ejemplo, así, Gérard Granel en su *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Gallimard, 1968: «Lo percibido se caracteriza por la identidad del objeto, tras la que desaparece la temporalidad de la percepción. Para reencontrar la segunda hay que reducir la primera», p. 52.

[9] *Réduction et donation*, París, PUF, 1989, p. 8.

[10] Ver bibliografía, p. 129.

común a los diversos ensayos tentativos que trabajan con esta orientación. Supongamos una comunidad concreta: la formada por los admiradores de Kandinsky, cuyos miembros no se conocen entre sí. Podría decirse que si constituyen un conjunto, aun sin haberse «apercibido», es porque algo objetivo los une: la obra que admiran. Pero «el lugar de la obra de arte, pensaría el mismo Kandinsky, no es nada objetivo; el universo de la pintura no es el de lo visible si es cierto que cada color no es en realidad más que su impresión en nosotros, si el ser de cada forma plástica es la fuerza invisible que la traza, el Yo Puedo radicalmente subjetivo, radicalmente inmanente del Cuerpo original. Es pues en la subjetividad absoluta de esa impresión pura, de esa fuerza pura, ahí donde se mantiene el ego, donde también se mantiene su ser con el de los otros, porque lo que es común, fuera de la representación y fuera del tiempo... es el *pathos* de la obra, el de Kandinsky al crearla y el de todos los que la admiran al hacerse ellos mismos ese *pathos*»[11].

Hay una cara oscura y oculta de la fenomenología que transcurre en, y tras, el flujo temporal mismo de la subjetividad. Husserl siempre subordinó los momentos materiales, hiléticos, los *qualia,* a los momentos intencionales, noemáticos, en el horizonte normalizado de la subjetividad. Admitió, incluso, tras la intencionalidad *transversal,* constitutiva de objetos, una *intencionalidad longitudinal,* por la que el ego se constituye en la línea homogénea del tiempo mediante la persistencia retentiva. Lo que pretende la nueva fenomenología es precisamente desplegar esa *estética trascendental* que Husserl planteó acertadamente como una *génesis pasiva* que precede a toda posible actividad del sujeto[12], pero que bloqueó por su deriva hacia la presencia de los objetos que da origen a la línea continua homogénea del transcurrir del tiempo producida por la retención. La actitud natural, resistente a la reducción, que sobredetermina la visibilidad luminosa, trascendente, de lo fenoménico, disimula esa vida oscura y oculta, para la que «incluso nos faltan las palabras», por el hecho de que el sujeto privilegia el presente y la objetividad. Mientras que en la vida activa son los objetos los que dictan a la nóesis, a las operaciones del sujeto, el modo de su organización, en la experiencia estética son esos anti-objetos que son las «obras» de arte los que hacen que la propia estofa del sujeto –las impresiones mismas– asuman la dirección.

En la experiencia estética se produce una inversión sorprendente entre los papeles tradicionales de la forma y de la materia, y se pone al descubierto el estrato de afección, afectivo *–autoafección–* de la vida pática que transcurre *por debajo de* los ék-stasis del tiempo, vida siempre reorganizada des-

[11] Masldiney, *op. cit.,* p. 329.

[12] Habría que estudiar el nexo entre las vacilaciones de Husserl en sus análisis sobre estética trascendental (o síntesis pasiva) y sus ambigüedades acerca de la «crisis» de la racionalidad científica. Se confirmaría la complicidad de las teorías de la ciencia y del arte.

de el momento que la conciencia se cree «originaria», cuando los objetos les son presentes en el flujo homogéneo (objetivado) de su tiempo íntimo. En la perspectiva intencional, esa «carne de la vida» queda reducida a la pura idealidad en el continuo deslizamiento del presente que se escabulle y que sólo la omnipotencia de la retención es capaz de salvar. Si se confunden los fenómenos constitutivos del tiempo con las objetividades constituidas en el tiempo» (Husserl), todo queda sometido a la omnipotente *mirada* del yo, ahora. Pero el arte (y la nueva fenomenología arrastrada por él) es capaz de invertir esa mirada y dejar que la superioridad de su vacío deje paso al *aparecer* de unos *ritmos* por debajo del tiempo, ritmos hiléticos, materiales, discontinuos, espaciales, tras la tiránica continuidad homogénea del flujo temporal. El arte sería capaz de asaltar ese último reducto de la actitud natural: la intencionalidad longitudinal de la autoconstitución del yo (cuyo vigía es la retención) que, no por ser claramente inobjetiva, deja de ser intencional y, en esa instancia, hacer jugar su extraño poder.

Podemos considerar la obra en curso de Marc Richir como uno de los intentos más coherentes –y tal vez más arriesgados por inevitablemente especulativo– de desarrollar esta estética trascendental que Husserl avistó como tierra prometida, y los trabajos de Henry Maldiney y Jacques Garelli, entre otros, como esbozos de una teoría estética sobre base fenomenológica.

Se trataría de conseguir teorizar la consistencia de unas *síntesis* que la conciencia activa «encuentra ya siempre hechas», generalizando la idea kantiana de una cohesión sin concepto o la husserliana de los fenómenos como nada más que fenómenos (y los problemas que la construcción artística correspondiente implicaría). Se trataría de comprender cómo se producen asociaciones *a distancia,* de elementos heterogéneos, en el *espacio originario* que percibimos cuando por ejemplo escuchamos música o poesía: oleadas rítmicas y resonancias que no coinciden ni con el juego de las protenciones y retenciones del transcurso temporal, ni con el juego de las representaciones y los recuerdos, ni con la literalidad total de las notas y sonidos que sin embargo ha de tocar y pronunciar el intérprete, aunque no necesitan ser «escuchadas» en su integralidad. Los grandes directores de orquesta, por ejemplo, y en general los intérpretes y lectores, saben muy bien adivinar esos ritmos que no están *en* las notas, sino más bien *entre* ellas, y que constituyen la cohesión *sentida* de lo que transcurre y se cierra en una «forma» que no es una estructura (Merleau-Ponty habla de esencias salvajes) y que sólo se explica desde ausencias y vacíos, en las antípodas de una positividad empírica. Y con la experiencia de tales ritmos y resonancias asistimos a algo así como al nacimiento de nuestra conciencia.

Maldiney subraya en este contexto la importancia de los vacíos, las discontinuidades. «Las palabras sólo acceden a la poesía por el vacío, mientras que la prosa tiene una unidad intencional que la estructura... La poesía está focalizada por cada una de las palabras que se enuncian. Cada palabra afir-

ma su autonomía en el momento en que entra en fase... Un poema es la explicitación verbal de un silencio... cuyo gran vacío inicial se realiza a través de vacíos intermedios hasta el gran vacío final en cuya apertura el poema reposa en sí»[13]. Y Garelli escribe un grueso tomo de quinientas páginas *(Ritmos y mundos)* para explicar el despliegue rítmico de las obras desde el vacío (sin conceptos, decía Kant) y su topología[14].

En uno de sus últimos poemas sintetiza Paul Celan de modo fulgurante los conceptos básicos de esta nueva teoría estética fenomenológica en ciernes: autoafección de la subjetividad, flujo temporal objetivado, ritmos de configuración, juegos de vacíos, que apretadamente he intentado presentar. Dada la resistencia esencial del arte a ser traducido a teoría, tal vez estos pocos versos sean mucho más clarificadores:

Dolor de efemérides,
nevoso, nevado:
en el vacío del calendario
lo mece, lo mece
la recién nacida
nada.

Merkblätter-Schmerz,
beschneit, überschneit:
in der Kalenderlücke
wiegt ihn, wiegt ihn
das neugeborene
Nichts.

Bibliografía

Armengaud, F., «Levinas: éthique et esthetique», en *Cahier de l'Herne: Emmanuel Levinas,* L'Herne, 1991. Becker, O., *Von de Hinfälligkeit des Schönen,* Festschrift für Husserl, Halle, 1929. Benoist, J., *Autour de Husserl, l'ego et la raison,* París, Vrin, 1994. Bonfand, A., *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie,* París, PUF, 1995. Celan, P., *Lichtzwang. Contrainte de lumière,* Éditions Belin, 1989. Dastur, F., *Husserl: des mathématiques à l'histoire,* París, PUF, 1995. Dufrenne, M., *Esthétique et philosophie,* 3 vols., París, Klincksieck, 1981. Fellmann, F., *Fenomenología y Expresionismo,* Barcelona, Alfa, 1984. Fink, E., *Spiel als Weltsymbol,* Stuttgart, Kohlhammer, 1960. Garelli, J., *Rythmes et mondes,* Grenoble, J. Millon, 1991. Henry, M., *Phénoménologie matérielle,* París, PUF, 1990. Husserl, E., *Analysen zur passiven Synthesis (1918-1926),* La Haya, Nijhoff, 1966. Maldiney, H., *L'art, l'éclair de l'être,* Éditions Comp'Act, 1993. Maldiney, H., *Penser l'homme et la folie,* Grenoble, Millon, 1997. Marion, J. L., *Réduction et donation,* París, PUF, 1989; *La croisée du visible,* París, PUF, 1996. Patocka, J., *L'écrivain, son objet,* POL, 1990. Richir, M., «Synthêse passive et temporalisation-spalisation», en *Husserl* (eds. Escoubas y Richir), Grenoble, Millon, 1989; *Méditations phénoménologiques,* Grenoble, Millon, 1989. Sánchez Ortiz de Urbina, R., *La fenomenología de la verdad: Husserl* (prólogo de G. Bueno: la verdad de la fenomenología), Oviedo, Pentalfa, 1984.

[13] Habría que exponer cómo la nueva fenomenología puede terciar en la polémica entre los partidarios de «lo estético» (Jean Marie Schaeffer, por ejemplo) y los partidarios de «lo artístico» (Reiner Rochlitz...). Habría que comentar también cómo la resistencia a estos nuevos desarrollos es en algunos fenomenólogos el resultado de haber cambiado el *mot d'ordre* de su maestro: ¡a las cosas mismas!, por este otro: ¡a los textos mismos!, traicionándolo así.

[14] *Lichtzwang.*

Gadamer

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

Cuando Hans Georg Gadamer publica, ya en edad madura, su gran libro, bi conocido, *Verdad y método,* cuyo título, de una aparente ingenuidad académi constituye en realidad el lema de su particular cruzada contra la racionalidad científica y el subjetivismo de la modernidad, dedicó su primera parte, más de doscientas páginas, a un análisis ontológico de la obra de arte como «juego», después de descalificar el subjetivismo de la estética que se deriva de Kant y la abstracción de la moderna conciencia estética que contempla el arte autónomo. Años después, ya emérito en su querida Heidelberg, echando la vista atrás escribe: «que el arte es el verdadero órgano de la filosofía o quizás incluso su interlocutor aventajado es una verdad que había preocupado a la filosofía del romanticismo alemán hasta el final de la era idealista. La filosofía universitaria de la época postkantiana hubo de pagar el desconocimiento de esta verdad con su propia ruina. Esto es aplicable al neokantismo lo mismo que al nuevo positivismo hasta hoy. Nuestro legado histórico nos invitaba a recuperar esta verdad». Por eso se ocupó del arte. Precisamente ese mismo curso (1977) publicó una recopilación de trabajos sobre estética, *La actualidad de lo bello,* y en los volúmenes 8.º y 9.º de sus *Obras completas,* bajo el rótulo de *Estética y poética* podemos leer numerosos artículos sobre estética escritos entre 1958 y 1992 (publicados en gran parte en traducción española bajo el título de *Estética y hermenéutica,* Madrid, 1996).

En la experiencia estética, en el encuentro con la obra de arte, vio Gadamer el modelo de la comprensión, la clave del fenómeno hermenéutico en general, superador de la estrechez a la que ha conducido al hombre moderno la razón metódica característica de las ciencias que manipulan sin comprender. De este modo, reivindicando enérgicamente la verdad que sucede en las obras de arte frente al subjetivismo empobrecedor de las ciencias –y la correlativa abstracción de la conciencia estética moderna–, desarrolló una monumental hermenéutica filosófica, superando el enfoque de la hermenéutica romántica de Schleiermacher y Dilthey, hasta llegar al punto en el que, en una previsible inversión, la estética queda reducida a la hermenéutica.

Las posiciones estéticas de Gadamer son bien conocidas. Han dado lugar a derivaciones importantes, como la estética de la recepción, y constituido una corriente que, por una parte, al vertebrarse en torno a la comprensión y el sentido, se opone a la estética de la negatividad, para la que la experiencia estética es aplazamiento y subversión del sentido y, por otra parte, en cuanto último derivado romántico –el arte contra la estética– se opone a los contemporáneos adversarios de la verdad (e incluso de la viabilidad de una teoría del arte) –la estética contra el arte.

En esta breve nota vamos a proceder, tras recordar sucintamente la propuestas gadamerianas, a confrontarlas a las objeciones de seis teóricos de la estética: Bubner, Jauss, Habermas, Vattimo, Szondi y Adorno. Será una especie de corro o ronda de objeciones, a lo Schnitzler, que se anudarán al final en torno a lo que verdaderamente se debate: el «destino» de la autonomía del arte moderno. Subordinando las acostumbradas glosas al diálogo real creemos ser así fieles al que aprendió de los griegos la dialéctica, aunque tal vez la acabó subordinando a la retórica.

He aquí, sintéticamente, las propuestas de Gadamer:

1. Frente al subjetivismo del juicio estético que inaugura la reflexión kantiana acerca de la autonomía del arte, Gadamer apuesta por la recuperación (romántica) de la verdad del arte ligada a la conciencia de nuestra vinculación con la tradición (¡manes de Herder y Kant!). El modelo se lo ofrece la meditación heideggeriana sobre la realización de la verdad en la obra de arte.

2. En consecuencia critica acerbadamente el tipo de conciencia estética abstracta moderna, correlativa de la descontextualización de las obras de arte en los museos.

3. Así pues, reivindica el arte heterónomo: «no cabe duda de que las grandes épocas en las historia del arte fueron aquellas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética, y sin nada parecido a nuestro concepto del arte, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética».

4. La experiencia estética es rememoración, *Andenken,* re-conocimiento, profundización en la tradición en la que estamos insertos, situados (ser en el mundo).

5. Esa comprensión parte pues de una anticipación de sentido, un prejuicio, que ha de ser tomado positivamente. El prejuicio no es más que la conciencia de ese inevitable arraigo contextual que fundamenta la comprensión de lo ajeno.

6. Desde ese arraigo en el propio horizonte somos capaces de fusionarlo con el que nos muestran las obras parcialmente extrañas que tengan algo que decirnos como respuesta a nuestras interrogaciones.

7. La distancia no es obstáculo de la comprensión, sino más bien garantía, pues el vínculo liberador de la tradición impide el conocimiento meramente objetivo (olvido del ser).

8. La obra no se da en una vivencia aislada, inmediata; es evento histórico mediado dentro de la continuidad hermenéutica de la existencia humana, evento que nos modifica, y de modo que, en el curso de la experiencia, la obra ve incrementado su ser.

9. La obra de arte necesita ser actualizada. Sólo en su reproducción, en su «representación» (que incluye –como el juego– las contingencias de su manifestación) se incorpora realmente al mundo.

10. El papel del receptor no es el de la contemplación subjetiva, sino el de la participación, como en la fiesta y el juego.

11. Hermenéutica y experiencia del arte están en una relación circular: la hermenéutica ha de determinase haciendo justicia a la experiencia del arte y, como las obras de arte han de ser entendidas como cualquier texto, la estética se subsume en la hermenéutica.

Abramos ahora la ronda de las objeciones:

Rüdiger Bubner, antiguo alumno de Gadamer y actualmente profesor en Tubinga, le reprocha un planteamiento estético marcado por la *heteronomía,* resultante de su negativa a reconocer la autonomía del arte que constituye precisamente una de las grandes líneas de la modernidad. Bubner argumenta del modo siguiente: por efecto de la potencia misma del arte moderno, cada vez más refractario, en virtud de su autonomía, a ser analizado desde fuera, la tentación de la filosofía acaba siendo la de reconocer en el arte una forma enmascarada de sí misma. Como el arte, emancipado radicalmente en su producción, ha roto todo canon posible, desafía la capacidad de cualquier teoría de dar cuenta filosóficamente de él. Y entonces se produce una curiosa inversión (heteronomía): es el propio arte el que muestra lo que debe ser la filosofía. El arte, como lugar de la verdad (Heidegger) adquiere una significación paradigmática. La verdad es más asunto del arte que de la filosofía, es *organon* de la misma (Schelling), y ahí radica la trampa de la hermenéutica: reconoce que en la experiencia del arte se da un proceso de verdad que trasciende la subjetividad del contemplador y la objetividad del objeto. Por eso para Gadamer la verdad del arte tiene que desbordar la actitud puramente estética de una conciencia que ha reducido el arte a apariencia. En suma: la hermenéutica se sirve de la obra de arte para asegurarse ejemplarmente el acceso a la verdad y, en consecuencia (último objetivo de Gadamer) la comprensión de las ciencias. El arte aparece pues (heteronomía) en una perspectiva definida previamente por la filosofía en la medida en la que una cuestión, que en principio le es ajena, se proyecta decisivamente sobre él. (Resta sólo decir que al propio Bubner, que además reconoce la crisis de la obra del arte moderno, no le queda más salida que el análisis de la experiencia estética, un retorno a Kant, haciendo jugar la estética contra el arte.)

Veamos en segundo lugar el desencuentro que se produce entre Gadamer y Jauss. Reconoce paladinamente Jauss que el «impulso definitivo» de la estética de la recepción lo encontró en la hermenéutica filosófica, especialmente en sus tesis acerca de la «historia de los efectos» y la «fusión de horizontes», a lo que no tuvo más que añadir un método. En cambio le parece discutible la «salvación del pasado» que Gadamer realiza a través de lo *clásico* y su «superioridad y libertad de origen» como texto eminente frente a otras tradiciones. No cree Jauss que sea conciliable la supuesta superioridad originaria de la obra clásica con el principio hermenéutico general de la concreción progresiva del sentido. Piensa que aquí puede hacer jugar a Gadamer contra Gadamer. Pero éste rearguye que su concepción del privilegio de lo clásico no tiene nada que ver con un cierto ideal del estilo más o menos platonizante, aunque lo clásico sí es la categoría por excelencia de la historia de los efectos. En lo clásico se modifica la dialéctica de pregunta y respuesta que tiene lugar en toda interpretación. Es una obra que «habla originariamente como si lo hubiese conmigo mismo», sin que ello suponga una norma histórica, sino que lo que así habla originalmente se impone. En lo clásico ha tenido lugar ya desde el principio una identidad de sentido que ha mediado por encima de la distancia entre su origen y mi presente. En consecuencia piensa Gadamer que la estética de la recepción jaussiana acaba disolviendo «la obra que subyace en cada forma de recepción a meras facetas».

Otro punto de desencuentro, más profundo, está en la crítica gadameriana a la abstracción de la conciencia estética moderna cuando distingue entre dos polos: el histórico de lo ritual (no diferenciación estética) y el del museo imaginario (diferenciación estética). Para Gadamer la experiencia estética de Jauss convierte el arte

en mero objeto de fruición. Para Jauss una cosa es la evidencia de una cierta «decadencia» que afecta a la experiencia estética a partir del siglo XIX y otra es la condenación sin paliativos de la conciencia estética (¿abstracta?) moderna, en obsequio del arte ritual preautónomo.

En el fondo de esta polémica entre Gadamer y Jauss aparecen otras tesis de fondo sustentadas por Habermas. Habermas discute abiertamente la contraposición entre Método y Verdad que de modo desafiante esgrime Gadamer en el título de su libro al confrontar la verdad (la experiencia hermenéutica) y el método (el conocimiento objetivo). Piensa que es un error desconectar totalmente en las ciencias humanas los procedimientos hermenéuticos y los analíticos, pues en esa conexión radica precisamente la posibilidad de unas ciencias humanas o de unos conocimientos sobre el hombre que puedan ser científicos (en alguna medida). De hecho la divergencia de Jauss y Gadamer se refería a esta apuesta por una reflexión estética que no excluyese la escala metódica. Gadamer se desmarca del ideal del método de las ciencias modernas (o al menos él centra el problema en la cuestión del «método», lo que no deja de ser discutible) que considera el meollo mismo de las pretensiones (catastróficas) de la razón ilustrada, y en su lugar propone limitarse a describir lo que hay, y lo que hay es para él fundamentalmente la tradición, la participación en el sentido comunitario por el que nos comprendemos y nos orientamos en las cosas sin necesidad de reducirlas a objetos científicos. Para Jauss en cambio comprender no es insertarse en el acontecer de una tradición, sino apropiarse activamente una obra por medio de las apropiaciones anteriores (historia de la recepción a partir de la historia de los efectos). Y para Habermas las objeciones son más profundas. Como pensador en la línea de la teoría crítica, continuador del racionalismo ilustrado, la razón crítica debe «resolver prejuicios obsoletos y superar los privilegios mediante la reflexión, cosa que puede lograrse en un «diálogo libre de coerción» en tanto que Gadamer pretende incluir los propios prejuicios como factores positivos en el proceso de la comprensión. Es en definitiva una variante del conflicto entre razón y tradición que quedó inaugurado en la ilustre polémica entre Herder y Kant.

La crítica de Vattimo a Gadamer se articula en dos momentos: primero reconoce –y alaba– la inflexión que, por influencia de Heidegger, hace que Gadamer se aleje decididamente de los resabios románticos y reconozca la *situación* hermenéutica del hombre, su facticidad, que lo constituye y lo ancla en el círculo de la comprensión en tanto que estructura de su ser en el mundo. En segundo lugar lamenta –y critica– que la consecuente crítica de Gadamer a la conciencia estética abstracta, de-situada, que debería liberar la experiencia estética de todo subjetivismo moderno de tipo kantiano y neokantiano no sea suficientemente radical (Gadamer no sigue suficientemente las lecciones de Heidegger al que «urbaniza») con lo que la hermenéutica filosófica recae en «una filosofía de la historia de tipo sustancialmente humanista y, en definitiva, neokantiano.

Es ese humanismo el que hace que la inserción en la tradición que define el horizonte básico de la hermenéutica tenga tonalidades excesivamente éticas y, en consecuencia, menos estéticas. La profundización en mi situación que tiene lugar en la experiencia estética se concreta en un reconocimiento, en una profundización en lo que yo ya conozco, que estaría más en la línea de la rememoración hegeliana que de la *Andenken* heideggeriana. Con lo que esa entrega confiada al vínculo liberador de la tradición no posibilita la experiencia estética desde el punto de vista del don del ser,

del destino *(Geschick)* en esas «zonas densas del lenguaje» que son las obras excelsas del arte del pasado, sino que se sigue malentendiendo el anclaje de la tradición en la línea del «olvido del ser», es decir, en último término, en la línea de la objetividad, del objetivismo que define (kantiana, trascendental, subjetivamente) la modernidad, que es lo que la *resituación* hermenéutica gadameriana pretendía superar.

Lo que primero constata Szondi desde su peculiar perspectiva de crítico de la literatura, es la proteica resistencia de la hermenéutica que le ha permitido sobrevivir a estructuralismos, deconstruccionismos y anti-teorías. Pero esa misma indeterminación amorfa de la hermenéutica que ha facilitado su cristalización en la forma de una hermenéutica filosófica es lo que Szondi denuncia, reivindicando una «hermenéutica material», una verdadera epistemología de la comprensión que sirva de base a una metodología práctica. Mientras que Gadamer sostiene que la hermenéutica adquiere con Schleiermacher y Dilthey su carácter filosófico, y que el verdadero rebasamiento del nivel de la teoría de la ciencia, para desembocar en el fenómeno general de la interpretación en su sentido más originario, sólo tiene lugar cuando con Heidegger coinciden estructura del hombre y facticidad, Szondi se remonta a las obras de Chladenius, Meier y Ast para encontrar la posibilidad de una verdadera hermenéutica literaria frente a la que la hermenéutica filosófica no representa ningún progreso.

Una hermenéutica literaria deberá ser aplicable, práctica y específica, deberá culminar en una epistemología de la comprensión de la obra de arte articulada metodológicamente. Mientras que Chladenius insistía en las diferencias existentes entre interpretación filológica e interpretación de la escritura, la hermenéutica filosófica siguiendo la *aequitas* de Meier, homogeneiza los textos. Ni siquiera es suficiente la distinción de Betti de tres tipos de interpretación: cognitiva, performativa y normativa (historia, música, derecho), porque la hermenéutica específica de la literatura participaría de los tres. Gadamer, hace notar Szondi, declara en el frontispicio de su libro que «no pretende desarrollar un sistema de reglas para describir, ni guiar, el procedimiento metodológico de las ciencias humanas... con el fin de orientar en la práctica los conocimientos alcanzados». Pero, por ello mismo, piensa Szondi, llegará todo lo más a la legibilidad e inteligibilidad de las obras pero no a dar cuenta de su cualidad estética (experiencia estética), y la estética se disolverá en hermenéutica. En último término la causa de esa ceguera gadameriana sobre lo específicamente estético moderno radica en que para él la hermenéutica sigue actuando en el marco «objetivo» de una *imitatio naturae;* pero precisamente la idea de mimesis (y Gadamer habla de doble mimesis en determinadas artes) ha caducado a fines del siglo XVIII cuando con Kant se establece definitivamente que el juicio de gusto es subjetivo (no tiene objeto previo). Para Gadamer el objeto de la comprensión literaria no es la obra misma (no mimética) sino cierto significado suyo «reconocido» y por tanto común a otras obras, y previo. Es así una hermenéutica no estética en la medida en la que no asume la autonomía moderna del arte. Y entonces, de hecho, toda hermenéutica se convierte en estética, quedando dispensado del esfuerzo metódico. En suma, se borran las fronteras entre la primera y la tercera crítica kantianas. Szondi, por desgracia, no vivió lo suficiente para desarrollar esta hermenéutica material estética frente a la filosófica y universalista que se impuso.

Pero la oposición verdaderamente contradictoria entre dos teorías estéticas del siglo XX es la que se da entre hermenéutica y estética de la negatividad, esta última nucleada en torno a tesis de Adorno.

La estética de la negatividad rechaza la posibilidad de que en la experiencia estética se dé una comprensión efectiva que, inevitablemente, estaría vinculada a una red de relaciones externas, antes bien, la concibe como un acto de comprensión indefinidamente aplazado. Para la estética de la negatividad la experiencia estética no tiene carácter hermenéutico, y la hermenéutica ha perdido su especificidad estética. Mientras que para la hermenéutica las partes y el todo, los significantes estéticos y la significación se complementan en el círculo hermenéutico, para Adorno se excluyen. Por eso Gadamer empieza buscando en la experiencia estética la estructura básica de toda comprensión y acaba subordinando tal experiencia a la hermenéutica general, con lo que se difuminan las fronteras entre la obra de arte como documento histórico y como producto estético. Para la estética de la negatividad el proceso de formación de significantes estéticos produce un desbordamiento de material tal que jamás podrá reunirse en la unidad de un significado.

Al resolver la estética en hermenéutica, Gadamer se ve obligado a apoyarse en el prejuicio que proporciona el arraigo contextual en la tradición, que nos permite salvar la distancia con lo extraño (fusión de horizontes), con lo que se parte de experiencias ya hechas por el sujeto, que son sometidas a una mirada distanciada que nos proporciona la obra extraña. Lo demasiado conocido se vuelve entonces realmente conocido (el reconocimiento amplía el propio horizonte). En cambio para la estética de la negatividad la experiencia no apela a nada exterior a la obra misma, sino que consiste en el proceso mismo de su recreación, desde dentro, recorriendo su plural riqueza, que se anularía en el supuesto de lograr un resultado significativo. La experiencia estética no culmina en el logro, sino en la subversión del sentido.

Cerramos así la ronda de objeciones y confluyen así los reproches: heteronomía y falta de especificidad estética. El círculo de objeciones ha cercado seguramente la paradoja que anida en la estética de Gadamer: tras reivindicar la verdad del arte y condenar el subjetivismo estético, se ve arrastrado, al hacer jugar la tradición frente a la razón científica (articulándolas sólo hermenéuticamente), a negar todo planteamiento «metódico», perdiéndose así la reivindicación inicial. Toda la clave está (supuesta la superación del romanticismo) en el sentido de esa «y» del título de su libro.

Bibliografía

H. H. Gadamer, *Verdad y método, I y II,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977 y 1992, traducción de los volúmenes 1 y 2 de las *Gesammelte Werke,* Tubinga, 1985-1995; *Estética y hermenéutica,* recopilación de trabajos de los volúmenes 8 y 9 («Asthetik und Poetik) de las *Gesammelte Werke; La actualidad de lo bello,* Barcelona, Paidós, 1991. *Hegel, Husserl, Heidegger,* volumen 3 de las G. W., especialmente los capítulos sobre Heidegger, con sus entrañables recuerdos de juventud y sus levísimas alusiones políticas, muy conformes con el nivel «hermenéutico» en el que se mueve Gadamer. Rüdiger Bubner, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», en *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?,* Göttingen, 1973, pp. 38-73. H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria,* Madrid, Taurus, 1986, pp. 22 y s. Rainer Warning, *Estética de la recepción,* Prólogo, Madrid, Visor, 1989, y *passim* en la obra de Habermas. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna,* Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 103 y s. Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik,* versión inglesa: *Introduction to literary hermeneutics,* Cambridge univ. press, 1995. Christoph Menke, *La soberanía del arte,* Madrid, Visor, 1997, capítulo 3.º de la 1.ª parte.

Merleau-Ponty

Valeriano Bozal

La obra de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) es de compleja densidad. Sus reflexiones sobre la obra de arte, de forma muy especial sobre las artes plásticas, constituyen una parte muy importante, pero no el centro, de la misma. Merleau-Ponty puede situarse en ese horizonte que configura la filosofía francesa influida por la fenomenología husserliana y, de forma más polémica, por el pensamiento de Martin Heidegger. Es el marco en el que se desarrolla el existencialismo –orientación a la que ocasionalmente se adscribió a Merleau-Ponty–, una reflexión moral sobre la situación y el papel del intelectual y el político, sobre su compromiso social y estético. Marco en el que se polemiza con el marxismo, tanto desde un punto de vista político como más estrictamente teórico.

Su activa participación en el debate que polarizó la revista liderada por Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes,* de la que fue redactor jefe muchos años, incitó a considerar su obra en el mundo de la constelación satreana, de la que, sin embargo, se distingue con claridad. Los enfrentamientos políticos entre Sartre y Merleau-Ponty –narrados por el propio Sartre en unas páginas hermosas–[1] condujeron a una ruptura que, personalmente angustiosa, tuvo la virtud de aclarar no sólo las posiciones circunstanciales de ambos, también la naturaleza específica de su pensamiento.

Merleau-Ponty perteneció al grupo de intelectuales y filósofos franceses que, como Paul Nizan, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean Genet, Jean Paulhan y el propio Sartre, intervino activamente en el debate político y en la reflexión teórica de carácter crítico que se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, en los años cuarenta y cincuenta, un debate que tuvo en España notable incidencia. Provenía, al igual que Sartre, de la pequeña burguesía republicana. Atraído por el marxismo, nunca se afilió al PCF ni fue un filósofo marxista, pero tampoco estuvo nunca en las filas del antimarxismo o del anticomunismo. Se apoyó sobre la tradición filosófica francesa, en especial Descartes y Malebranche, sobre los que escribió textos de extraordinaria agudeza y brillantez, pero encontró en la fenomenología de Husserl un referente teórico fundamental, que desarrolló de forma personal.

[1] J.-P. Sartre, «Merleau-Ponty vivant», apareció en el número doble de *Les Temps Modernes* (1981, 184 y 185) dedicado al filósofo. Existe una traducción castellana: *Historia de una amistad,* Córdoba (Argentina), Ed. Nagelkop, 1965. Las disensiones entre Sarte y Merleau-Ponty han sido analizadas también por Simone de Beauvoir en su *Merleau-Ponty ou l'anti-sartrisme,* texto del que existe taducción castellana: *J.-P. Sartre versus Merleau-Ponty,* Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963.

Sus dos obras fundamentales son *La structure du comportement* (1942) y *La Phénomenologie de la perception* (1945), en las que encontramos las tesis centrales de su pensamiento. Pero la importancia de estos libros no debe oscurecer la de otros ensayos más limitados, en los que la reflexión sobre el arte y la poesía, sobre el lenguaje, ocupa un lugar destacado. Cuatro deben ser mencionados aquí: *Sens et non-sens* (1948), *Signes* (1960), *L'oeil et l'esprit* (1964) y *Le visible et l'invisible* (1964). Además, justo será recordar un libro polémicamente político, *Humanisme et Terreur* (1947), que debe ser completado con *Les aventures de la dialectique* (1951), y otras obras más técnicamente filosóficas, como *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson* (1968), resultado de sus cursos en la universidad.

La fenomenología de Merleau-Ponty define sus parámetros en las dos obras mencionadas inicialmente. No son estudios especulativos sobre el comportamiento y la percepción, sino investigaciones que se apoyan sobre los estudios de psicología del comportamiento y de la percepción, que tienen en cuenta el psicoanálisis, pero sobre todo el behaviorismo, el conductismo y la *gestalt.* A primera vista puede parecer que los problemas estudiados están a mucha distancia de las cuestiones artísticas y estéticas, pero no sucede así.

Merleau-Ponty se interesa por la relación prerreflexiva entre el sujeto y el mundo, una relación que se pone de manifiesto en el comportamiento y que tiene un nexo privilegiado en la percepción. No todo nuestro comportamiento es racional y argumentativo, más bien sucede todo lo contrario, sólo una pequeña parte de nuestro comportamiento es racional y argumentativo, en su mayoría es irreflexivo o, si se quiere, prerreflexivo. Ahora bien, ¿qué quiere decir que un acto es prerreflexivo (evitaré el término «irreflexivo», que en castellano tiene un significado diferente y un matiz muchas veces peyorativo)?

Un acto prerreflexivo no es un acto frustrado, tampoco es absurdo, no es azaroso, no es una acción frustrada o fracasada por falta de reflexión: es un acto que tiene éxito, que alcanza su finalidad sin que el razonamiento haya intervenido en su ejecución. Tampoco es un acto reflejo, pues muchas veces aporta elementos creadores, nuevos. La mayor parte de las acciones de la vida cotidiana son prerreflexivas. En ellas tiene lugar un comportamiento con éxito, es decir se establece una relación significativa entre sujeto y objeto, se aprecia un significado en el objeto que es previo a cualquier consideración reflexiva. El significado surge espontánea e inmediatamente, de una forma coherente y práctica, lo hace en el curso de la acción y por ella. El significado que el objeto ofrece no resulta de una proyección del sujeto sobre él, no es significado ni subjetivo ni ideal, se «impone» en la conformidad de sujeto y objeto. Esta conformidad es material, corporal, sensible, no es ideal. El cuerpo del sujeto entra en contacto con el medio y en tal contacto se configura el significado. Esta relación no posee un carácter solipsista, es común, se objetiva en las acciones de todos que todos podemos contemplar, y tiene en el lenguaje un instrumento central para tal objetivación.

No me parece oportuno entrar aquí en la explicación y el detalle –en ocasiones muy técnicos– a los que Merleau-Ponty acude, sólo mostrar cuál sea la relación entre estas tesis fenomenológicas y la reflexión estética. En pocas palabras (que enseguida será preciso desarrollar): el arte es una de las formas de configurar significados (prerreflexivos) del mundo. Utilizo el plural «significados» porque no existe un solo significado, sino significados que se entrecruzan dinámicamente, se objetivan

en su fluir y en él cambian. Y si me sirvo del término «mundo», ello es teniendo en cuenta que sólo cuando existe significado existe mundo y es posible hablar de él.

Los lectores de los filósofos empiristas advertirán rápidamente que las hipótesis de Merleau-Ponty inciden sobre la concepción de la relación sujeto-objeto que es propia de la experiencia estética. Y lo hacen en aquel punto fundamental de esa experiencia: su condición creadora, nueva, original.

Las respuestas del sujeto a las incitaciones del medio se inscriben muchas veces en el perfil de un comportamiento adquirido, pero no siempre sucede así, muchas veces nos encontramos con respuestas originales, que solucionan problemas inéditos. La configuración de sentido es el marco en el que tales respuestas son posibles, es decir, es el marco propio de una experiencia que a su dinamismo une la capacidad de resolución.

Estos dos rasgos me parecen relevantes para la teoría estética: el carácter dinámico y original de la experiencia, el primero, el marco de sentido en que tal experiencia es posible, el segundo. La originalidad no lo es tanto de una respuesta práctica, funcional, cuanto de una respuesta que interpreta ese entramado sujeto-objeto que constituye el mundo, motivo de la representación artística y de la contemplación estética. La imagen artística proyecta el mundo percibido, pero no es su calco.

El lenguaje es un «instrumento» privilegiado de esta experiencia. No concibe Merleau-Ponty un pensamiento que luego se hace palabra, sino que en la palabra se encarna, se transparenta el pensamiento..., pero palabra y pensamiento tienen su propio relieve. No hay un sentido que luego es expresado mediante el lenguaje, sino que en el lenguaje se define, encarna, transparenta el sentido..., pero sentido y lenguaje no pierden su densidad propia. Lo propio de la imagen artística no es «repetir», «calcar» aquel sentido que ya se ha expresado, un sentido dado, sino proyectar, en su creación –y sólo por eso puede hablarse de creación–, un sentido que antes no existía, que no estaba dado. Un sentido de lo material, de la relación misma en la que se inscribe la experiencia del sujeto y en la que el sujeto puede verse a sí mismo.

He aquí el fundamento de una paradoja: «Yo tengo una conciencia rigurosa del alcance de mis gestos o de la espacialidad de mi cuerpo que me permite mantener relaciones con el mundo sin reprèsentarme temáticamente los objetos que voy a aprehender o las relaciones de dimensión entre mi cuerpo y los caminos que me ofrece el mundo. A condición de que yo no reflexione expresamente sobre él, la conciencia que yo tengo sobre mi cuerpo es inmediatamente significativa de un determinado paisaje a mi alrededor, la que tengo con los dedos de un determinado estilo fibroso o granoso del objeto. Del mismo modo la palabra, la que yo profiero o la que oigo, está preñada de un significado que es legible en la textura misma del gesto lingüístico, hasta el punto de que una vacilación, una alteración en la voz, la elección de una determinada sintaxis basta para modificarlo, y sin embargo nunca está contenido en aquél, ya que toda expresión se me aparece siempre como una huella, ya que ninguna idea me es dada sino en transparencia, y ya que todo esfuerzo para cerrar nuestra mano sobre el pensamiento que mora en la palabra no deja entre mis dedos más que un poco de material verbal»[2].

Y he aquí la paradoja: es el lenguaje artístico, la imagen artística la que presenta esa relación tan inmediata que no soporta la conciencia de sí misma, la que a par-

[2] M. Merleau-Ponty, «Sobre la fenomenología del lenguaje», en *Signos*, Barcelona, Seix Barral 1964, 106-107.

tir del «poco de material verbal» recrea el significado del paisaje alrededor, en el gesto lingüístico, y lo hace llamando simultáneamente la atención sobre su propia condición, pero sin cerrar conceptualmente, argumentativamente, mi relación con el mundo, sin convertirme en objeto, sin hacer de él otro objeto o una cosa. El lenguaje artístico es, así, un lenguaje indirecto, que pone ante mí una tensión creadora: se retira en el mismo momento en el que intento fijarlo, reducirlo.

El riesgo del solipsismo: reducir esa tensión a mi relación con el mundo y excluir la de los demás, no tanto porque desee hacerlo, cuanto porque me es imposible introducirlos en ese mundo a dos. Merleau-Ponty supera esa posibilidad que siempre acecha: «Esta mesa que mi mirada toca, no la verá nadie: sería preciso ser yo. Y no obstante, sé que ella pesa en el mismo momento exactamente de la misma manera en todas las miradas. Porque también a ellas, a las demás miradas, las veo, y es en el mismo campo en que están las cosas donde las demás miradas trazan una conducta de la mesa, y donde ligan una a otra para una nueva copresencia las partes de la mesa. Allá al fondo se renueva o se propaga, a cubierto de esa que al instante acciono yo, la articulación de una mirada sobre un visible. Mi visión contiene otra, o mejor dicho todas ellas funcionan a la vez y tropieza por principio con el mismo Visible. Uno de mis visibles se hace visor. Y yo asisto a la metamorfosis. Desde este momento ya no es una de las cosas, sino que está en circuito con ellas o se interpone entre ellas...»[3].

La mirada, aquello que me es más propio, se trama en un medio intersubjetivo que, sin embargo, conserva la posibilidad de lo individual, de lo estrictamente mío, pero sólo porque cada vez es desbordado por las cosas que todos miramos, aunque lo hagamos con una perspectiva específica. La pintura de Cézanne, por ejemplo, no hace sino poner sobre la tela esa trama para que todos la podamos contemplar. Y sin embargo, aunque nos creamos que ya la hemos contemplado, que ya nos hemos apoderado de ella y la dominamos, la pintura escapa una vez tras otra, nos incita a otra mirada, y a otra..., pues también ella participa de esa intersubjetividad que pone ante todos.

Bibliografía

AA.VV., «Merleau-Ponty», núm. 184-185 de la rev. *Les Temps Modernes*, 1961, dedicado a M. Merleau-Ponty. AA.VV., «Merleau-Ponty», núm. 46 de la rev. *L'Arc*, 1971, dedicado a M. Merleau-Ponty. J. Bannon, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, New York, Harcourt, 1967. A. Bonomi, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty, Milano, Il Saggiatore, 1967. J. Hyppolite,* Sens et existence dan s la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, Oxford, Clarendon Press, 1963. Maurice Merleau-Ponty, *Humanismo y terror*, Buenos Aires, Leviatán, 1952; *Las aventuras de la dialéctica*, Buenos Aires, Leviatán, 1956; *Fenomenología de la percepción*, México, FCE, 1957; *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1957; *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964; *La fenomenonología y las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Nova, 1964; *Filosofía y lenguaje*, Buenos Aires, Proteo, 1969; *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971; *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970; *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Peninsula, 1977. A. Ollero Tassara, *Dialéctica y praxis en Merleau-Ponty*, Granada, Universidad de Granada, 1971. L. M. Ravagnan, *Merleau-Ponty*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. J.-P. Sartre, *Historia de una amistad*, Córdoba (Argentina), Ed. Nagelkop, 1965. Bernard Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*, Paris, Grasset, 1982.

[3] *Signos*, edic. cit., 23.

II

Arte y sociedad

Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental

Jaime Brihuega

Tratando de dibujar un horizonte para la reflexión sobre las relaciones recíprocas arte-sociedad, Albert Boime llega a decir: «mi sueño sería culminar un libro sobre el arte del siglo XX con un análisis acerca de mi antiguo vecino de Binghamton, Nueva York –un electricista jubilado que solía pintar en el garaje–. Su vida y su obra nos dirían más sobre nosotros mismos que toda una biblioteca llena de arte tradicional»[1]. Este párrafo me trae a la memoria otro, escrito por Dino di Formaggio en los años sesenta, que se iniciaba lacónicamente con esta frase: «Arte es todo lo que el hombre llama arte»[2]. No existe el menor rastro de ironía ni en la desmesurada desiderata de Boime ni en el demoledor aserto del italiano. Ambos se mueven entre el desafío de una inmersión epistemológica radical y el intento de avizorar la extensión del *corpus* de realidades, tangibles o no, sobre el que puede y debe volcarse el pensamiento que se ocupa de las interconexiones entre la sociedad y el arte. Ambas interrogantes, la epistemológica y la prospectiva, todavía asedian las bases de este importante flanco de la estética, la filosofía, la teoría y la sociología del arte; las asedian y con frecuencia contribuyen a fundir casi estas disciplinas entre sí. Dino di Formaggio abandonaba ya cualquier tentación de colocarse bajo el paraguas conceptual de un sistema abstracto de definición estética, entregando el concepto de arte a las consecuencias últimas de esa noción de *historicidad* que pusiera en marcha Hegel tras un espectacular desenlace dialéctico y que Marx y Engels encarrilaron en una nueva dirección. Boime da por disuelta la empalizada de excelsitud que resguardaba la autonomía del arte (no su especificidad) al menos desde la

[1] Boime, A., *Historia social del arte moderno. 1. El Arte en la época de la revolución* (1987), Madrid, Alianza, 1994, p. 19.

[2] Formaggio, D. di, *Arte*, Barcelona, 1976, Labor, p. 4. También es pertinente la frase con que Adorno comienza su *Estética* (1969): «*Ha llegado a ser evidente que nada en arte es evidente*» (Madrid, Taurus, 1980, p. 9).

Ilustración, para proponer, incluso, la pertinencia de un producto de cultura visual definido por la trivialidad como objeto susceptible de una operación hermenéutica trascendental. Tal vez sean estos dos ejes que acabo de sugerir los que mejor definan la tensión del espacio en el que aún se mueve la reflexión que nos ocupa. Aunque se trate de dos ejes marcados por una condenada inconclusión.

Por ello, tampoco se solapa un gramo de ironía al utilizar estas frases como frontispicio de una introducción al asunto de las interconexiones entre arte y sociedad y a la génesis de esa naturaleza de *locus* inexcusable que la cuestión tiene hoy cuando el pensamiento se ocupa del fenómeno artístico. Más bien, lo que revelan es la intención de advertir sobre la inmensidad de un espacio reflexivo que tiene por delante innumerables cuestiones y complejísimos nudos de relaciones que desentrañar. Algo que, simultáneamente, enuncia su predestinación a no concluir nunca en esquematismos totalizadores y cerrados, en «nostalgia de sistema», como le ocurrió a la primeriza sociología del arte cuando derivó en puro sociologismo mecanicista, ofreciendo demoledores argumentos a quienes sospechaban (o temían) de antemano varias cosas:

– Que la indagación sobre las relaciones entre el arte y su contexto histórico-cultural pudiera resquebrajar esa idea de la «autonomía del arte», verdaderamente fundacional en la construcción del pensamiento contemporáneo.

– Que acabara por restar resplandor a esa «dignidad» del arte, tan trabajosamente conquistada desde el Renacimiento, substrayendo a éste del pensamiento abstracto de la Estética o de la Filosofía en general.

– Que escondiese fermentos sediciosos apuntando hacia los pilares de eso que Bürger llama la «institución arte»[3].

Y con ello aludo al interminable e inacabado debate que se inicia a partir de la difusión de los escritos de Plejanov[4] y se extiende hasta bien entrada la década de los setenta del siglo XX. Un debate que unas veces se movió entre ideas y otra entre sus meras caricaturas, esgrimidas desde una y otra parte[5]. Se da la paradoja de que, todavía hoy, quien habla o escribe sobre las relaciones mutuas entre la sociedad y el arte se siente obligado a pudorosas

[3] Cfr. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1987, pp. 62 y ss.

[4] Fundamentalmente a partir de sus escritos *Cartas sin dirección* (1899-1906), *El movimiento proletario y el arte burgués* (1908) y, sobre todo, *El arte y la vida social* (1912).

[5] Es lo que ocurrió en los años sesenta y setenta, por ejemplo, con el tema del protagonismo del mercado con respecto a la génesis, relaciones de hegemonía e incluso configuración de contenidos formales e ideológicos de la producción artística posterior a la Segunda Guerra Mundial. Entre quienes desde la teoría o la crítica de arte se ocuparon de esta cuestión hubo tres posturas límite: unos, hipertrofiando este protagonismo, lo satanizaron; otros, intentaron proponerlo como un factor trivial y accesorio; otros, colocándose en las antípodas de los primeros, realizaron una exhibición impúdica y reivindicativa de aceptación de una regla de juego asumida como inexorable.

justificaciones o a profesiones de fe antidogmáticas, como si arrastrara los ecos de los viejos debates y fuese sospechoso de secretas connivencias con «una parte» de los peores términos de aquellas polémicas. Paradoja, porque esta situación no suele producirse en un sentido inverso.

Las relaciones arte-sociedad en la base del conocimiento del hecho artístico

Lo cierto es que, para este asunto, existe un momento histórico «sin retorno». Podemos situarlo a mediados del siglo XVIII, cuando David Hume comienza a desvincular de lo azaroso o de cualidades puramente endógenas aquellos *comportamientos culturales generalizados en una determinada sociedad y su capacidad de mutación,* para remitirlos a «causas conocidas» que cifró en formas de gobierno, aspectos económicos, correlaciones entre minorías y élites, etc., es decir, en las configuraciones de contextos histórico-culturales determinados[6]. Se trata de una conciencia que también encontraremos ya claramente expresada en Winckelmann[7] y que, en esa dialéctica bifronte que siempre envuelve al pensamiento del Siglo de las Luces, había hecho su aparición en paralelo con la fundación de la estética por Baumgarten[8] y con la paulatina cristalización de la noción de *autonomía del arte.* A partir de ese momento de asunción en el seno de lo que de alguna manera podríamos adjetivar como «conciencia hermenéutica» de la cultura, nadie ha negado ya, de una manera explícita y frontal, la existencia de una implicación mutua entre el arte y el ámbito civilizado en que éste se aloja. Cuando menos, esta interdependencia se dará siempre por tácitamente aceptada y se convivirá con su evidencia.

Incluso un formalista radical como Wölfflin, cuyas preocupaciones se situaban en las antípodas del asunto, cuando escribió los prólogos de las primeras ediciones de sus famosos *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* quiso advertir que, con sus ideas, no pretendía suplantar otras formas de conocimiento de la historia del arte sino, simplemente, abrir nuevas ópticas de reflexión volcadas en el territorio de una «historia interna»[9]. Detrás de las palabras de Wölfflin se cernía la sombra de ese concepto de *historicidad* con que Hegel había marcado a fuego la maquinaria de disolución de la estética idealista a partir del primer tercio del siglo XIX. Pero, sobre todo,

[6] Hume, D., *La norma del gusto y otros ensayos* (1742 en adelante), Barcelona, Península, 1989, pp. 81 y ss. Precisamente, Hume y en un ejercicio de envidiable flexibilidad intelectual, pues su discurso gnoseológico le conducía a un infranqueable solipsismo (*Investigación sobre el conocimiento humano* [1748]).

[7] Cfr. Winckelmann, J., *Historia del arte en la Antigüedad* (1764), Madrid, Iberia, 1994, pp. 36 y 37.

[8] Baumgarten, A. G., *Aesthetica* (1750-58).

[9] Wölfflin, E., prólogos a las ediciones primera a cuarta (1915-1919) de *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte,* Madrid, Espasa Calpe, 1970, pp. X a XIV.

funcionaban como telón de fondo el espeso entramado de apelaciones a una dialéctica relacional entre el arte y su entorno que se venía desplegando desde Taine[10] (como consecuencia de la irrupción de la sociología positivista de Comte) o esa concepción de la historia del arte como parte integrante de una historia de la cultura que se incorpora a partir de los escritos de Burckhardt[11], cuando, parafraseando a Heidegger, el ser del arte se convierte en una especie de *dasein,* de «ser ahí». También autores como Grosse o Guyau habían entroncado sus posiciones, que partían de bases positivistas, fenomenológicas o vitalistas, con los rudimentos de una sociología del arte ya casi cristalizada o con el marco general de las nuevas tendencias de la antropología[12].

De un paisaje-respaldo como el que rodeaba a Wölfflin podríamos pasar, casi sin solución de continuidad, al contexto en que se han ido desarrollado las investigaciones de la semiótica o las de la llamada estética de la recepción. A pesar de las polémicas encarnizadas e incluso de las fanáticas exhibiciones de globalización teorética a que distintos pensamientos (distintos por sus bases ideológicas o por sus métodos) habrían de llegar a lo largo del siglo XX, la evidencia de que el pensador trabaja ya, irremisiblemente, sobre aspectos que no subsumen la totalidad de un problema o desde ópticas que no son unívocas, se habrá transformado en algo irreversible desde principios de siglo. Al margen de que esta evidencia aparezca como algo más o menos explícito, más o menos consciente. A finales de los años sesenta, por poner un ejemplo exacerbado, el estructuralista Jean Louis Schefer se encerró en el intrincado universo inmanente de incidencias y relaciones visuales de un cuadro del manierista Paris Bordone y escribió un libro que procuraba no transgredir los límites del interior del lienzo en ninguna de sus referencias[13]. Tamaña agresividad metodológica era, sin embargo, una pirueta con red, la red que le tendía bajo sus razonamientos el enorme contingente de estudios que ya habían acometido el Manierismo en sus aspectos y dimensiones más variados y desde las bases epistemológicas más diversas. Desde Hauser a Hocke pasando por Wünterberger. Esta certidumbre apodíctica de una coha-

[10] Con Taine alcanza plena madurez la teoría del *milieu,* que queda claramente expuesta en obras como *Del ideal en el arte* (1867) o *Filosofía del arte* (1881), desarrollando sistemáticamente lo ya enunciado por Mme. de Staël *(De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales* [1797]) o por Stendahl (*Historia de la pintura en Italia* [1817]).

[11] Aunque no sea la que mayor espacio concede al fenómeno artístico, la obra más significativa de Burckhardt, en este sentido, fue *La cultura del Renacimiento en Italia,* publicada en Basilea en 1860 y traducida luego a varios idiomas.

[12] E. Grosse (*Die Anfänge der Kunst* [1890]) había superado el determinismo cuasi panteísta de G. Semper, buscando las causas de la configuración del arte en su dimensión antropológica y social. J. M. Guyau (*El arte desde el punto de vista sociológico* [1889]) había ido más allá todavía en la construcción sistemática de una primaria «sociología del arte». La resonancia de la obra de Guyau se detecta, por ejemplo, en la explícita mención que de él hizo Ortega en las primeras páginas de *La deshumanización del arte* (1925), Madrid, R. de Occidente, 1970, pp. 15 y 16.

[13] Schefer, J. L., *Escenografía de un cuadro* (1969), Barcelona, Seix Barral, 1970.

bitación epistemológica (y, en consecuencia, de una diversidad de metodologías en función de una multiplicidad de problemáticas) se ha transformado en condición *sine qua non* para cualquier abordaje razonable del fenómeno artístico. Empezando por el de las cuestiones que aquí nos atañen, la amplitud de cuyo conjunto ha obligado, a su vez, a sucesivas operaciones de diversificación metodológica[14]. Y esto último no significa que el pensamiento quede abocado necesariamente a la diseminación, a la ausencia de horizontes en un proyecto global o a la convalecencia errática que a veces se ha propuesto desde la llamada «condición postmoderna»[15]. Muy al contrario, advierte que se revela imprescindible una actitud de permeabilidad continua ante aquellas perspectivas abiertas por los modos de reflexión distintos del emprendido, única manera de ir construyendo esos «balances provisionales de conciencia global», horizontes sin los que la reflexión sobre las relaciones entre el arte y la sociedad, por su propia naturaleza, se constituiría en una logomaquia, absurda por contraria a la esencia misma de sus propios objetivos.

Un giro en la conciencia del hecho artístico como hecho social: la adición de una conciencia eficiente

Con todas sus contradicciones a cuestas, la Revolución Francesa había consolidado una ilusión basada en un racimo de evidencias dispersas: la posibilidad de modificar la faz del mundo en todos sus aspectos[16]. En parte por la prolongada inercia de esta ilusión (capaz de amalgamar, incluso obscenamente, los diseños utópicos con los cambios reales) junto a esa «conciencia hermenéutica» adjetivada ya por la certeza de la existencia de relaciones entre la sociedad y el arte, acabará cobrando también fuerza lo que podríamos llamar una «conciencia eficiente».

Aunque ahora se iba a formalizar teóricamente, no se trataba, ni mucho menos, de una perspectiva nueva. El mismo Platón la había hecho explícita en sus diálogos[17] y el poder la venía evidenciando en la práctica desde los albores de la historia. Para detectarlo basta alinear algunos hitos históricos,

[14] Esta cuestión de la coexistencia epistemológica constituye una de las aportaciones más relevantes de la larga actividad teórica de J. Mukarovsky (1881-1975) (cuyo interés no palidece a pesar de las complicadas presiones políticas en que acabó desenvolviéndose su biografía). Para una revisión crítica minuciosa del pensador checo cfr. De Paz, A. De: *La crítica social del arte* (1976), Barcelona, G. Gili, 1979, pp. 68 y ss.

[15] Tal y como lo hace Lipovetsky: «la independencia subjetiva crece de forma paralela al imperio del desposeimiento burocrático *(sic)*, cuanto más avanza la seducción frívola, más avanzan las Luces»... *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 17.

[16] Otra cosa es lo que en el ámbito de lo artístico lograra modificar esa Revolución. Precísamente sobre eso indaga el trabajo de Boime que se citó al principio.

[17] «–¿Nuestra juventud no debería proponerse adquirir todas esas cualidades si quieren cumplir sus deberes?

distantes entre sí pero jurídicamente refrendados, cuya significación raya en lo apodíctico. Por ejemplo: el reajuste iconológico que se produce en Egipto como contrapartida al realizado por Amenofis IV, las disposiciones iconoclastas del conciliábulo de Hieria del año 754 y luego las contrarias en el de Nicea del 787 o el decreto de diciembre de 1563, por el que la última sesión del Concilio de Trento expresaba la voluntad de regular el contenido de las imágenes religiosas. La creación de un *Salon des Refusés* por Napoleón III, la tajante reunificación de asociaciones artísticas en la URSS, en 1930, para frenar la fervorosa heterogeneidad de los grupos de la vanguardia revolucionaria, la Ley de Arte Degenerado que los nazis promulgaron en mayo de 1938 para legitimar jurídicamente una situación ya vigente *de facto* o, llegando a nuestros días, la «normalización» de un mercado artístico para una manifestación visual de origen marginal como el *graffiti,* son situaciones herederas, herederas en línea directa, de esta inveterada conciencia eficiente de la interrelación entre el arte, la sociedad y las fuerzas que dentro de ella circulan. Situaciones a través de las que el poder siempre ha intentado catalizar los procesos de restablecimiento del orden que le daba razón de ser. Una operación de restablecimiento que se activa siempre que dicho orden se ve amenazado.

Para las diversas formulaciones del pensamiento revolucionario que se pone en marcha a lo largo del siglo XIX el *leitmotiv* no será *restablecer,* sino *sustituir* un orden hegemónico por otro nuevo que se enarbola como más justo. Con ello, no sólo estamos hablando ya de interconexiones entre el arte y el ámbito histórico, económico, social y cultural que lo circunda, sino de la voluntad alternativa de conectar esas relaciones con un contexto deseable o de catalizar el proceso que tiende hacia la configuración de dicho contexto. Es algo que enlaza con el ámbito del sentido donde Habermas aloja la noción misma de modernidad, a la que identifica con el nervio central de todo el ciclo de la Edad Contemporánea, una actitud de «*estar abierto hacia el futuro*» sobre la que se edifica la noción de *progreso*[18].

En este giro de la conciencia se apoyan, en última instancia, las peculiares aportaciones de utopistas franceses como Saint Simon, Fourier, Cabet o Proudhon[19], o bien de ingleses como Owen, Ruskin y Mo-

– Sin duda deben hacerlo.

– Por lo menos, este es el objeto de la pintura y de todas las artes del mismo género...» (Platón, *La República,* libro III).

[18] Su revisión inserta ese concepto de modernidad que atañe a la historia del arte a través de una noción mucho más global, que se revela como vertebral en la concepción del mundo desde la Ilustración a nuestros días (cfr. Habermas , J., *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), Madrid, Taurus, 1989, pp. 11 y ss.

[19] Cfr., por ejemplo, Saint-Simon, H., *Opinions litéraires, philosophiques et industriels,* París, 1825; Fourier, Ch.: «Le nouveau monde industriel et sociétaire», en *Oeuvres complètes,* París, 1848; Cabet, E., *Voyage en... Icarie,* París, 1839; Proudhon, P, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale,* París, 1865, etcétera. Para una visión de conjunto sobre el socialismo y el anarquismo utopista cfr. Drew Egbert, D., *El arte y la izquierda europea* (1969), Barcelona, G. Gili, 1981, pp.122 a 195 y 368 a 449.

rris[20]. El arte, el artista, la función del arte y los mecanismos de producción de la cultura artística aparecen en todos ellos como piezas ligadas al orden global de los comportamientos sociales, ya sea el existente (si lo que se interpreta es lo ya acontecido) o el que se diseña alternativamente (fruto de esta irrupción de la «conciencia eficiente»).

En realidad, también una buena parte de las alternativas de las vanguardias históricas que se ponen en marcha desde mediados del XIX, estarán presididas por coordenadas similares, originadas a partir del amplio abanico de procesos revolucionarios que irían aconteciendo en el orden de la teoría, de la praxis y en el del conocimiento; o por coordenadas que «explotarían por simpatía» al hilo de estos procesos[21]. No debe ignorarse, tampoco, el proceso de «desconfiguración» a que buena parte del *prosopon* social del artista se está viendo sometido como consecuencia de las transformaciones promovidas por la revolución industrial[22]. Ya sea en el orden del lenguaje, la función, el sentido de la praxis artística, el pensamiento, la ética o el sentimiento, el artista de la vanguardia histórica trabajará sobre el presupuesto de un magnetismo negativo (más o menos radical, más o menos agresivo) con respecto a la situación vigente en el entorno. Lo hará a partir de la conciencia utópica de una imbricación prospectiva de su actividad en un contexto que su propuesta quiere modificar o contribuir a modificar; por completo o en aquellos aspectos a los que se dirige el contenido de su poética. Aunque, como también dice Habermas, exista una identidad larvada entre los tanteos del futuro y la exaltación del presente[23].

La problemática arte y sociedad tras las ópticas abiertas por Marx y Engels

«Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo»[24]. Creo que esta frase de Marx es la que ilustra con más nitidez los perfiles de esa «conciencia eficiente». También es la que enhebra un hilo conductor que nos lleva hasta gran parte del meollo intencional y de la actitud crítico-alternativa que define la

[20] Owen, R., *A New Wiew of Society; Or Essays on the Principle of the Formation of the Human Character* (1813-14); Ruskin, J., *The Stones of Venice* (1853) y *The Seven Lamps of Architecture* (1849); Morris, W., *Arte y Socialismo* (1848).

[21] Cfr. Marchán, S., «La vanguardia histórica como proyecto insatisfecho», en *La estética en la cultura moderna,* Barcelona, G. Gili, 1982, pp. 264 y ss.

[22] En el Nuevo Régimen el artista «pierde al padre» (Iglesia aristocracia... Solo y desprotegido ante las oscilaciones del mercado y el anonimato de la nueva comitencia burguesa le quedan dos caminos: plegarse al miserable papel de satisfacer los gustos de una legión de *parvenus* o recuperar su dignidad transformándose en demiurgo de un imaginario orden nuevo).

[23] Habermas, J.: «La modernidad, un proyecto incompleto (en VV. AA.: *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1985, p. 21).

[24] Undécima tesis sobre Feuerbach (manuscrito de 1845).

estética, la filosofía y la sociología del arte de inspiración marxista (o «marxiana», por ampliar el radio de filiación del adjetivo). Se trata de un sector del pensamiento artístico que se habría de desarrollar, progresivamente, hasta bien entrados los años setenta del siglo XX y desde el que se indagaría, con más insistencia que desde otros, sobre la condición de «hecho social» a partir de la que se erige el arte. Un conjunto de reflexiones teóricas y presupuestos metodológicos capaces de poner en pie un intencionado artefacto crítico y de revisión epistemológica que, utilizado especularmente, permitiría hoy desautorizar el «idealismo legitimador» con que una parte de dicho pensamiento se pervertiría. Sobre todo aquel que derivó en una especie de «Teología de Estado» al servicio del totalitarismo burocrático en el antiguo bloque del Este[25]. O aquel que, desde el pensamiento occidental, se limitó a alinearse disciplinadamente con sus ortodoxias referenciales[26]. Sesgos intelectuales que, simétrica y contemporáneamente, podrían a su vez atribuirse también a todo aquel pensamiento que procuró trivializar (o simplemente ignorar) el tema de las relaciones entre la sociedad y el arte con el objetivo prioritario de subrayar el perfil ideológico de una posición antimarxista[27].

Situaciones como éstas revelan que, si ya de por sí está clara la necesidad de desentrañar las relaciones entre la sociedad y el arte, también lo está, más aún si cabe, la tarea añadida de detectar las que ligan a esa sociedad (y su complejo entramado de condiciones históricas) con el pensamiento que se ocupa del arte[28]; y especialmente en este caso, ya que atañe a los antecedentes inmediatos del paisaje intelectual en que ahora nos movemos.

La mayoría de los textos de Marx y Engels, específicamente relativos a estas cuestiones, no empezaron a ser difundidos hasta los años treinta del siglo XX[29], pero la influencia de su pensamiento global sería decisiva para el proceso de asunción teórica de las relaciones entre la sociedad y el arte. Aun

[25] A modo de ejemplo servirían la mayor parte de los textos incluidos en el libro colectivo *La lucha de las ideas en la estética,* La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1983 (traducción de la edición soviética de la editorial Iskusstvo).

[26] Por ejemplo el artículo de Louis Aragon «Paréntesis sobre los premios Stalin», un texto cargado de justificaciones insostenibles, aunque rigurosamente simétricas a los ataques que el comunismo, en plena «guerra fría» y en pleno auge de la caza de brujas del macartismo, recibía de sus adversarios (*Les lettres françaises,* París, 10-17-IV-1952. Traducción española en Aragón, L., y Bretón, A., *Surrealismo frente a realismo socialista,* Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 63 a 75.).

[27] Pensemos, por ejemplo, en el tantas veces citado libro de Renato Poggioli *Teoría del arte de vanguardia* (1962), Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1964.

[28] Tal y como propone, por ejemplo, el discurso de P. Bourdieu. Cfr. Bourdieu, P., *Les règles de l'art,* París, Seuil, 1992.

[29] Para el proceso de difusión de los textos sobre arte y literatura de Marx y Engels cfr. el «prólogo» de Carlo Salinari en el libro Marx, K., y Engels, F., *Escritos sobre arte,* Barcelona, Península, 1969, p. 21. En castellano, la mejor recopilación de textos de estos dos autores sigue siendo Marx-Engels, *Sobre arte y litertura,* Madrid, Ciencia Nueva, 1968 (con un extenso estudio preliminar por Valeriano Bozal [pp. 9 a 48]).

situándose frente al idealismo precedente o a cualquier línea de especulación abstracta que perdiese el contacto con la realidad y las implicaciones de ésta con la intersubjetividad, Marx y Engels advirtieron explícitamente sobre la complejidad de un enfoque materialista de la cultura y el consecuente riesgo de que derivara en actitudes simplificadoras. Ello se debió a que fueron conscientes, tanto del estado embrionario de la reflexión cultural acometida por el materialismo histórico, como de la trascendencia de los temas centrales que había puesto a punto la estética precedente, sobre todo la hegeliana[30]. Pero su aportación fundamental fue que, desde el contexto cultural de su tiempo, dejaron sobre el tapete (aunque fuera como simples esporas) la mayor parte de las cuestiones que aún cimentan la reflexión sobre las relaciones entre la sociedad y el arte. Cabría enumerar algunas de estas ideas[31]:

– Dentro del ámbito global de la *superestructura* existen ideas dominantes (y en consecuencia también una ideología dominante en lo artístico) que expresan las ideas de los grupos sociales dominantes y, por ello, conectan con el entramado de la *infraestructura.* Hoy diríamos «que sirven a esos grupos de atributo y patrimonio simbólico», para segregarnos de esa noción del reflejo directo en que derivarían estos presupuestos en el marxismo vulgar.

– La producción artística que se desarrolla en el capitalismo genera un mercado basado en una demanda que surge (además de a través de mecanismos puramente mercantiles) como consecuencia de la activación de la sensibilidad en el público. Ello compromete de una manera específica a la cultura artística con los procesos económicos, a éstos con los ideológicos, y viceversa. Ello preludiaba ya la pertinencia de una estética de la recepción.

– El capitalismo (tal y como se comportaba en su tiempo) crea condiciones objetivas para el desarrollo del arte pero, simultáneamente, genera y configura un sector de la sociedad alienado de su comprensión y consumo (hoy haríamos irrumpir sobre estos presupuestos el factor de una cultura visual de comunicación de masas de proporciones desconocidas a mediados del siglo XIX).

– La existencia de un grupo de poseedores del talento artístico (artistas) y del prestigio social que genéricamente se le atribuye es una consecuencia de la división del trabajo y, como tal, una contingencia modificable. Hoy

[30] Son de sobra conocidas las inmediatas y tajantes advertencias de Engels y de Marx sobre la tentación de construir un mecanicismo hermenéutico que redujese la interpretación del arte a una serie de fórmulas escuálidas de conexión de la Infraestructura hacia la Superestructura. (Marx-Engels, *La ideología alemana* [1843-46]; Marx, K., *Contribución a la crítica de la ideología política* [1858]; Engels, F., *Carta a K. Schmidt* [1890] y *Carta a E. Bloch* [1890], Una traducción española de todas estas alusiones en la mencionada antología *Escritos sobre arte,* pp. 30 y ss., 45 y ss., 47 y ss., 54 y ss.).

[31] Cfr. las dos antologías mencionadas.

ampliaríamos esa noción de «talento del artista» a todo el entramado de la institución-arte y a los sectores sociales involucrados en él.

– Todo lo que esto significa debe ser modificado por lo que supone de producto y artefacto reproductor de la explotación del hombre por el hombre. El proyecto comunista debe tender a incorporar este conjunto de transformaciones entre sus objetivos.

A través de estas ideas básicas, para Marx y Engels la identidad del arte quedaba habilitada en el pensamiento y en la praxis bajo una cuádruple dimensión: *documento privilegiado para una hermenéutica de la realidad histórica; espacio de reflexión predefinido por una fuerte especificidad; instrumento para catalizar la transformación de la realidad presente y patrimonio antropológico susceptible de una redistribución, tanto en su producción como en su recepción.*

La elástica apertura con que fueron articuladas estas vías de reflexión en el primer materialismo histórico se vería constreñida en los escritos de Yuri Plejanov, cuyo empeño por presentar batalla a la teoría del «arte por el arte» unido a una cerrada defensa del realismo, le hicieron moverse en esquemas de una rigidez incapaz de afrontar en profundidad las transformaciones que, ya entonces, se estaban produciendo en el arte[32]. De alguna manera, Plejanov trasladaba al materialismo histórico el mecanicismo determinista en que a veces había desembocado el positivismo de Taine[33].

Antes de la consolidación de esa «dogmática de Estado sobre el arte», que tendría lugar a mediados de los treinta y, sobre todo, en los primeros tiempos de la «guerra fría», el proceso puesto en marcha tras la Revolución de Octubre activaría aún numerosas aportaciones en torno al argumento que nos ocupa. Al margen de las referencias que podemos encontrar en Lenin o en Trotsky sobre el tema de las interrelaciones arte-sociedad (siempre a partir de una óptica enfocada desde la praxis política)[34], existe todo el conjunto de ideas movilizadas durante los años vein-

[32] Por ejemplo, su incapacidad de analizar el Cubismo más que a base de improperios que le colocaban a la par de la crítica burguesa más conservadora (¡llega a recomendar la lectura de Camille Mauclair¡) (*El arte y la vida social* [1912], Barcelona, Fontamara, 1974, pp. 120 y ss.). Plejanov, uno de los principales introductores del marxismo en Rusia, murió en 1918 sin llegar a conocer la revolución de los bolcheviques, con los que había acabado teniendo disensiones políticas a causa de su actitud en relación con la Guerra Mundial. No obstante, sus escritos serían muy influyentes.

[33] De alguna manera, el determinismo de la teoría del reflejo ya estaba diseñado en la teoría del *Milieu.* Taine llegó a decir: «Nosotros podemos afirmar con certeza que las creaciones desconocidas hacia las que la corriente de los siglos nos arrastran serán suscitadas y reguladas por las tres fuerzas primordiales (la raza, el medio y el momento); que, si estas fuerzas pudieran ser medidas y cifradas, de ellas deduciríamos, como de una fórmula, las propiedades de la civilización futura»... (*Histoire de la littérature anglaise,* París, 1866, pp. 49 y 50).

[34] Dos antologías accesibles sobre sus opiniones las encontramos en Lenin, V. I., *Escritos sobre literatura y arte,* Barcelona, Península, 1975, y en Trotski, L., *Sobre arte y cultura,* Madrid, Alianza, 1971.

te por la extensa literatura programática de los grupos de la vanguardia revolucionaria: *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner, el manifiesto *PROUN* de El Lisitsky, los textos y programas del LEF, los Productivistas, Oktiabr, la ASNOVA, el VOPRA, etc., o los escritos de A. Gan o K. Zelinski[35]. Más explícitas y articuladas fueron, a este respecto, las perspectivas desde las que se movieron los textos de N. Tarabukin *Del caballete a la máquina* (1923) y *Por una teoría de la pintura* (1923)[36], o los que produjo B. Arvatov entre 1923 y 1930, sobre todo *Arte y producción* (1926)[37]. Tampoco faltaron aportaciones en los escritos de Anatoly Lunacharsky. El que fuera Comisario del Pueblo para la Educación de la República Soviética hasta su muerte, en 1933, intentó avanzar en la clarificación de las bases que el materialismo histórico y dialéctico había propuesto para acometer el hecho cultural en su interpretación y en su diseño de futuro. Entre otras cosas, Lunacharsky no olvidaría volver a plantear ese problema capital que todavía hoy tiene la reflexión sociológica, como es el de la especificidad del lenguaje artístico. Establecía con ello un precavido puente hacia el abanico de cuestiones desplegado por sus adversarios, los formalistas rusos[38].

Antes de que tuviera lugar la Segunda Guerra Mundial, las cuestiones básicas sobre la relación arte-sociedad que había planteado el marxismo repercutieron también en numerosos autores de la Europa Occidental. Es lo que ocurre con el alemán W. Hausenstein, que ya en 1911 había publicado trabajos de clara inspiración marxista[39]. También es el caso, muy particular, de algunos británicos que fueron conjugando las vías abiertas por el marxismo con perspectivas y referentes diversos, por ejemplo, H. Read, Ch. Caudwell o F. Klingender[40].

[35] Una completa antología de estos textos puede encontrarse en Comunicación 19: *Constructivismo*, Madrid, Comunicación, 1972.

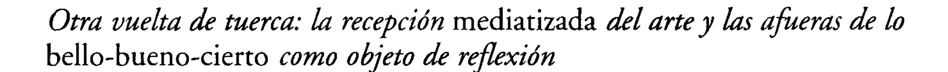
[36] Ambos traducidos al castellano en Tarabukin, N., *El último cuadro*, Barcelona, G. Gili, 1977.

[37] Traducción castellana en: Arvatov, B., *Arte y producción*, Madrid, Comunicación, 1973.

[38] «No obstante, es imposible ignorar la tarea especializada del análisis de *formas* literarias, y el crítico marxista no debe cegarse al respecto» (Lunacharsky, A.: «Tesis sobre problemas de crítica marxista» [1928], recopilado en *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma, 1974, p. 14). Asimismo, Lunacharsky planteó ya posturas críticas frente a Plejanov y a Chernichevsky.

[39] Hausenstein, W, *Kunst aller Zeiten und Völker*, 1911; «Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst», en *Archiv für Sozialwissenchaft und Sozialpolitik*, vol. 36, 1913, y *Die Kunst und die Gesellschaft*, Múnich, 1917. Para éste y otros críticos e historiadores occidentales tempranamente influidos por el marxismo cfr. Drew Egbert, D.: *op. cit.*, pp. 512 y ss. La influencia de este autor se dejaría notar luego en la Unión Soviética a través de Bujarín.

[40] Por ejemplo, Read, H., *Arte y sociedad* (1936), Madrid, Guadarrama, 1970; Caudwell, Ch., *Illusion and Reality*, Londres, 1937 y *Una cultura moribunda: la cultura burguesa* (1949, póstumo), Barcelona, Grijalbo, 1964; Klingender, F., *Marxism and Modern Art*, Londres, 1943. Las aportaciones de Klingender a la ampliación del *corpus* de objetos y fenómenos sobre los que debe volcarse la reflexión sobre la sociedad y el arte fueron ya reivindicadas por E. Castelnuovo en un artículo publicado en 1976 («Para una historia social del arte», trad. castellana en *Arte, Industria y Revolución*, Barcelona, Península, 1988, pp. 25 y ss.).



Otra vuelta de tuerca: la recepción mediatizada *del arte y las afueras de lo* bello-bueno-cierto *como objeto de reflexión*

El primer tercio del siglo XX presencia un desarrollo hipertrófico del fenómeno de la comunicación de masas en todos sus extremos y, muy especialmente, en el de la comunicación visual[41]. Esta inaudita mutación del contexto en cuyo interior habría de acontecer a partir de ahora el hecho artístico, afectaría a todos los factores a través de los que cobran virtualidad las relaciones entre la sociedad y el arte. Por numerosas razones también afectaría, «intramuros», al propio arte: transmisión simultánea e inmediata de las diversas experiencias artísticas del planeta a través de los *media,* hipertrofia y diversificación del conocimiento de la imagen del mundo y de su capacidad dinámica, conciencia de la multiplicación cuantitativa de la recepción artística... y un largo etcétera que parece ocioso repetir una vez más. Pero, sobre todo, la oportunidad de un consumo masivo de imágenes culturalmente configuradas induciría un desbordamiento «extramuros» del propio recinto genérico de las Bellas Artes, férreamente categorizado desde la Ilustración. Desbordamiento de la misma cultura visual y desbordamiento del marco de meditación sobre la cultura visual. Junto a la «alta» cultura irían apareciendo otros niveles de carácter «medio» o «bajo», acordemente configurados a la medida de los sectores sociales receptores y capaces de engendrar universos estéticos, sígnicos e incluso éticos dotados de una manifiesta identidad[42]. Algo con lo que tendrá mucha relación ese concepto de «campo intelectual» que en los sesenta formularía P. Bourdieu[43].

Junto a la restringida promiscuidad entre el espectador y el objeto artístico único aparecería esa recepción «diferida» que acontece a través de la obra reproducida o de la obra seriada. Junto a los viejos géneros de las Bellas Artes se iba a desplegar la extensa nómina de los nuevos medios de comunicación de masas, sobre cuya realidad podrían replantearse, tangiblemente y a una velocidad de vértigo, todas y cada una de las grandes cuestiones que el pensamiento se había propuesto a la hora de enfocar las relaciones del universo estético y de sus lenguajes con la *infra* y la *superestructura* (por anudar aquí los dos conceptos básicos del materialismo histórico). Con todo esto aludo al origen de un giro copernicano en la dimensión antropológica

[41] Para un encuadre sintético del fenómeno, ver Ramírez, J. A., *Medios de masas e historia del arte,* Madrid, Cátedra, 1988 (2.ª ed.); Gubern, R., *La mirada opulenta,* Barcelona, G. Gili, 1992 (2.ª ed. revisada).

[42] Es lo que mucho después, ya a principios de los años sesenta, MacDonald, Greenberg, Bell y otros teóricos americanos generalizaron como *High-cult, Mid-cult* y *Low-cult* desde sus trabajos en *Partysan Review.* También es el capítulo («Alto, medio, bajo») que encabezaba en 1965 el fundamental libro de U. Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen, 1995, pp. 49 y ss.).

[43] Bourdieu, P., «Champ intellectuel et project createur», en *Les temps modernes,* n.º 246, 1966, pp. 865 a 906.

de la cultura. También me instalo en el origen de una conmoción del pensamiento y la praxis cuyos efectos son de sobra conocidos. Tal vez, como mejor se midan estos efectos es por las paradojas desconcertantes en que pueden hoy desembocar. Por poner un ejemplo chirriante: el que nadie utilice con más contundencia los principios de ese materialismo dialéctico que Stalin creyó conveniente raquitizar[44], como lo hace en su *praxis* un buen profesional publicitario, por otra parte capaz de oficiar, simultáneamente, como psicólogo, sociólogo, semiólogo, iconólogo, hermeneuta y mitólogo; y todo ello con una contundencia empíricamente comprobable.

Tal vez sea en W. Benjamin donde detectamos los primeros síntomas de que se ha hecho necesario trasladar de dimensión el conjunto de reflexiones sobre un acontecer estético anudado a la historia y a sus recintos antropológico-culturales. Su profético ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* escrito entre 1934 y 1935[45], o (antes aún) su *Pequeña historia de la fotografía* (1931)[46], señalaron muchos de los *locus* sobre los que luego discurriría el análisis del problema de la recepción de la obra de arte y de la cultura visual en general.

También es significativo que, ya con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, se planteara una mirada profunda (y no meramente curiosa) sobre aquel arte o aquellos objetos triviales (pero formal o icónicamente configurados) que distaban de concordar con los horizontes de *lo bello, lo cierto* o *lo bueno.* Así, los escritos de H. Broch (1933) o de H. Reimann (1936), se ocuparon concienzudamente del fenómeno del *Kitsch*[47].

La cuestión arte-sociedad a partir de la Segunda Guerra Mundial

Será sobre todo a partir de 1945 cuando la indagación sobre las relaciones entre la sociedad y el arte alcance un desarrollo más amplio, rico y variado. También, como ya se ha dicho, más intrincado y polémico. Lo primero que se detecta es que dicha problemática va a alojarse entre los fundamentos del instrumental metodológico de una buena parte de la historiografía. Obviamente, en aquella que mantiene vínculos con el amplio campo de la llamada sociología del arte (Antal, Hauser, Francastel, Gimpel, Argan, Baxandall, Poli, Heinz Holz, Moulin, Boime...), pero de alguna manera también estará presente como referencia de trasfondo en la propia iconolo-

[44] Stalin, J., *Materialismo histórico y materialismo dialéctico* (1938).

[45] Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus, 1973, pp. 15 a 60.

[46] *Ibid.,* pp. 61 a 85.

[47] Broch, H., «*Kitsch* y arte de tendencia» (1933), trad. castellana en *Kitsch, vanguardia y arte por el arte,* Barcelona, Tusquets, 1970, pp. 7 a 14. Los textos de Broch sobre el *Kitsch* están reunidos en *Poesía e investigación,* Barcelona, Barral, 1974. Reimann, H., *Das Buch vom Kitsch,* Múnich, 1936. También en fechas muy tempranas, el joven C. Greenberg se ocupó del asunto (*Avant-Garde and Kitsch, Partisan Rev.,* 1939; trad. cast. en AA.VV., *La industria de la cultura,* Madrid, Comunicación, 1969, 195-213).

gía[48], en pensamientos tan explícitamente opuesos al de un Hauser como el de Gombrich[49] o, por descontado, en los diferentes modos de abordar el campo de la comunicación visual de masas (Dorfles, Eco, Calabrese, Cornu, Enel, Thibault-Laulan, Péninou, Baudrillard, Barthes, Lipovestsky...). Las líneas generales de esta incorporación metodológica se abordará en un capítulo específico.

Desde el ámbito constitutivo de su propio objeto, la reflexión sobre arte y sociedad también va a ampliar sensiblemente su campo de acción. Ya no se tratará, solamente, de meditar sobre los fundamentos sociales de los diversos factores que inciden en la articulación estética de un conjunto de «cosas» discernibles frente al resto de los objetos que se producen en un momento de civilización determinado. La mínima expresión tangible (o inteligible) de eso que llamamos *arte* se asumirá a partir de ahora como el resultado de un *proceso extendido en el tiempo,* como una irreductible mónada de historicidad en la que se han dado cita, por lo menos, tres ámbitos susceptibles de análisis. Por un lado, dos momentos con una naturaleza temporalizada: un proceso de génesis y otro de presencia virtual sobre el escenario histórico y, por otro, el gozne que los enlaza: el objeto y su potencial ideológico-lingüístico ya construido, configurado o formalizado. Por ello, cuando se pretenda que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan al arte con su realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto, de algo que cabría denominar como *hecho artístico.* Y no sólo esos objetos que llamamos «artísticos» se entenderán como vinculados a hechos asentados en una extensión concreta del tiempo. También las ideas, los sentimientos, el gusto, los valores simbólicos (o económicos), los conceptos de legitimación institucional..., que tienen que ver con el arte y que operan en el ámbito social como rasgos distintivos de su mentalidad y de sus comportamientos, se entenderán como entidades condicionadas por la existencia previa de un conjunto de hechos artísticos y como productos del pensamiento que: son construidos, adquieren determinada configuración verbal (o se estructuran icónicamente como lenguaje) y luego se ven sometidos a un proceso hermenéutico. La relación

[48] El propio E. Panofsky, en la introdución metodológica de sus *Estudios sobre iconología* (1962 [refundición de un texto de 1932], trad. castellana, Madrid, Alianza, 1972, pp. 24 y ss.), advierte que «nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse *tradición*». Ya en fecha muy temprana, Antal había reconocido las aportaciones de Warburg, Saxl y Wind al proceso de disolución de ese «aislacionismo» de lo artístico con respecto a su contexto histórico que se derivaba del método formalista («Comentarios sobre el método de la historia del arte» (1941), Antal, F., *Clasicismo y Romanticismo,* Madrid, Comunicación, 1978, pp. 296 y ss.)

[49] En un libro como *La imagen y el ojo* (1982) (trad. castellana, Madrid, Alianza, 1987), Gombrich relaciona constantemente los fenómenos de la percepción visual con la acción eficiente del paisaje sociocultural circundante.

objetos-ideas (o viceversa) participará igualmente de esta condición temporalemente extensa.

Consecuentemente, esta concepción del arte a partir de una noción compuesta por procesos extendidos en el tiempo y mediados por una entidad estructurada habría de ensanchar, más aún, el horizonte de la reflexión, obligada entonces a deslizarse continuamente sobre las tres dimensiones antes sugeridas:

– Sobre el individuo, grupo social, instituciones o abanico simbólico-funcional que han dado existencia a un objeto, idea o lenguaje visual y la gravitación económica y sociocultural que arrastran sobre sí mismos, es decir sobre el proceso de producción material, simbólica, semiótica y estética.

– Sobre el estatuto sociocultural, económico y simbólico del objeto y el mundo imaginario que éste comporta, articulado a través de un lenguaje visual y su espectro de codificaciones referenciales.

– Sobre el comportamiento del contexto histórico una vez que ese objeto o idea han adquirido presencia virtual, contrayendo un uso y un consumo que se despliega en un abanico de funciones económicas y simbólicas eficaces, y siendo «recibido» por una audiencia que lo somete a una asimilación (y lectura) asociada a procesos hermenéuticos que no necesariamente coinciden, en sus resultados, con el ámbito de los sentidos y significados previstos en la fase de producción o con los capturados por la estructura del objeto (física y semiótica) o la configuración explícita de la idea.

Por ello, cabría agrupar las líneas prioritarias de reflexión sobre los vínculos entre la sociedad y el arte que tienen lugar a partir de la postguerra en torno a tres epicentros fundamentales: *sociedad y producción/uso-consumo material, estético y simbólico del la cultura visual; sociedad y configuración de los lenguajes visuales* y *sociedad y recepción hermenéutica de la cultura visual*[50].

Al comenzar la postguerra y a pesar del largo tiempo transcurrido desde la aportación de los clásicos, la teoría artística de base marxista se encontraba todavía en estado embrionario, diseminada a través de la sociología del arte o los escritos de carácter programático. Será el húngaro G. Lukács quien lleve a cabo el intento de arquitrabar una teoría estética, globalizadora y sistemática, desarrollando las bases fundamentales hasta entonces propuestas e intentando articular entre sí todos los aspectos relacionados con la producción artística. El objetivo era componer un artefacto capaz de confrontarse proporcionadamente (a través de una pers-

[50] Entendiendo siempre que el arte será ya concebido como una parte de esa cultura visual, la parte privilegiada aun cuando en ocasiones se haya podido comportar simple viñeta del amplio abanico del universo filosófico contemporáneo, de la misma manera que otras veces haya podido llegar a serlo del religioso, del mitológico, del literario o del político.

pectiva humanista y una reactivación de los antecedentes hegelianos del marxismo) con el edificio filosófico puesto en pie por las diversas formulaciones entonces vigentes; entre otras, aquellas que se apoyaban en el pensamiento de Heidegger[51].

El excesivo hincapié en un flujo monodireccional de reflejo de la realidad sobre el arte y la propuesta del realismo como eje alternativo para un humanismo estético marxista lastraron la filosofía lukácsiana (como en su momento le ocurrió a Plejanov) en su capacidad para asumir la propia realidad artística desplegada en su entorno. Será el italiano G. della Volpe quien trascienda el marco del análisis del fenómeno productivo para internarse en los problemas de la especificidad del lenguaje artístico, abriendo un nuevo frente de posibilidades para que el marxismo fuese capaz de entrar en diálogo con el resto del pensamiento estético y recuperando aquel punto de ruptura con el formalismo ruso sobrevenido durante las primeras décadas del siglo[52].

Esta voluntad de entroncar con otras canteras de la reflexión sobre el fenómeno artístico centraría la copiosa actividad de diversas perspectivas marxianas durante los años sesenta y setenta. El polaco S. Morawski, por ejemplo, enriqueció el materialismo histórico a través de una cautelosa valoración de la especificidad autónoma de lo artístico que incluía, pragmáticamente, perspectivas analíticas propias de la fenomenología o el estructuralismo[53]. El estructuralismo genético de L. Goldmann, por su parte, intentará conjugar las bases del marxismo con el amplio espectro de las ciencias sociales y, muy especialemente, con el psicoanálisis freudiano[54]. También tendrá gran influencia en esta apertura de horizontes la difusión de los escritos de J. Mukarovsky, que habían establecido una confluencia del marxismo con el estructuralismo y la semiótica, concen-

[51] Las incursiones de Lukács en la estética se venían produciendo ininterrumpidamente desde principios de siglo, por ejemplo, *Teoría de la novela* (1920), *Historia y conciencia de clase* (1923), *Contribucioners a la historia de la estética* (1954) y muchas más. Sin embargo, su obra más difundida será una monumental *Estética* escrita a partir de 1956 y publicada en 1963 (Barcelona, Grijalbo, 1965, 4 vols.). Para la crítica de Heidegger cfr. *op. cit.*, T. 1, pp. 70 y ss. Una reflexión sobre sus primeras obras, en Goldmann, L., «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács», epílogo de la reedición de *Teoría de la novela* (1920), trad. castellana, Buenos Aires, Siglo XX, 1966, pp. 149 y ss.

[52] Fundamentalmente en *Lógica como ciencia positiva* (1950), *Crítica del gusto* (1960) (Barcelona, Seix Barral, 1966) y, en cierta medida, en *Historia del gusto* (1956-57) (Madrid, Comunicación, 1972).

[53] La obra de Morawski aparece ya desde principios de los cincuenta (*Problemas fundamentales de estética marxista*, Cracovia, 1951-52). Su trabajo más influyente será *Fundamentos de estética* (Cambridge, 1974 [Barcelona, Península, 1977, con una introducción de J. F. Yvars]), contemporáneo a su colaboración con Baxandall en una antología de escritos de Marx y Engels (*Marx and Engels on Litterature and Art*, N. York, Penguin, 1974).

[54] Cfr. Goldmann, L., *Investigaciones dialécticas* (1959) (Barcelona, Ed. 62, 1966); *Las ciencias humanas y la filosofía* (1961) (Buenos Aires, N. Visión, 1968); *Para una sociología de la novela* (1964), Madrid, Ayuso, 1975; *Marxismo y ciencias humanas* (1970) (Buenos Aires, Amorrortu, 1975), entre otros.

trando la reflexión sobre los vínculos arte-sociedad en el interior de la estructura del lenguaje[55].

Significación especial para el ámbito de análisis de la producción de la cultura (y en su seno del arte) tiene la aportación de algunos pensadores de la llamada Escuela de Francfort, en cuyo entorno inicial se movió el propio W. Benjamin y cuya proyección se extiende hasta nuestros días con la figura de J. Habermas. Partiendo del eje epistemológico de una concepción globalizadora del orden social, que incluía algunos elementos fundamentales de la dialéctica marxista, los pensadores de esta escuela congregaron las perspectivas de una teoría crítica que basculaba entre la sociología, la psicología y una antropología de amplios horizontes. La figura central es la de T. W. Adorno y, su *Teoría estética*[56], el trabajo que mejor condensa esta actitud frente al problema arte-sociedad. En Adorno cobra centralidad la idea de desentrañar la influencia del marco social e histórico, incluso del comportamiento cotidiano que éste engendra, en la cristalización de las categorías que articulan la especificidad de lo estético.

En las últimas décadas, la reflexión sobre los vínculos entre la sociedad y el arte se viene ocupando de una manera especial de los problemas de la recepción, sus coordenadas, mecanismos hermenéuticos y las condiciones antropológico-sociales que todo ello contribuye a engendrar. Un foco de interés que, en ocasiones, puede llegar a aproximar los objetivos de pensamientos tan poco coincidentes, ideológica y metodológicamente, como los de P. Bourdieu y el último J. Baudrillard[57].

Un sector de quienes reflexionan sobre esa presencia histórica donde el arte y la cultura visual (o la literatura) se ven sometidos a una interpretación, parte de la identidad de una «estética de la recepción» frente a la de una «estética de la producción»[58]. Los trabajos de H. Gadamer, P. Ricoeur,

[55] El núcleo fundamental de los escritos del checo Mukarovsky sobre marxismo y estructuralismo se desarrolló entre 1934 y 1948. A partir de esas fechas se produce en él una quiebra, políticamente condicionada por la ortodoxia oficial, de ese intento de síntesis. Una versión castellana de los ensayos del checo: *Escritos sobre estética y semiótica del arte,* Barcelona, G. Gili, 1977.

[56] Trad. castellana, Adorno, T. W., *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1980 (los textos aquí recogidos fueron escritos entre 1956 y 1969. Cfr. el «epílogo de los editores», pp. 467 y ss.). En cualquier caso, los trabajos de Adorno sobre estética y teoría musical se venían produciendo desde principios de los años treinta.

[57] En el fondo, libros tan diferentes como *La distincion. Criterios y bases sociales del gusto* (Bourdieu, P. [1979], Madrid, Taurus, 1988) o *Las estrategias fatales* (Baudrillard, J. [1983], Barcelona, Anagrama, 1984) giran en torno a cuestiones de la misma índole: la manera en que el universo de ideas, imágenes, estereotipos ideológicos o mitologías contemporáneas cobran forma como herramientas para la construcción de las sucesivas concepciones del mundo o de sus partes (de los grupos sociales [Bourdieu] o de las diversas y no siempre conexas regiones de la geografía de un pensamiento colectivo).

[58] Cfr. Warning, R.: «La estética de la recepción en cuanto pragmática de las ciencias de la literatura» en el libro colectivo por él coordinado *Estética de la recepción* (1979), Madrid, Visor, 1989, pp. 13 y ss.

y de H. R. Jauss[59], W. Iser, R. Warning y todo el llamado «círculo de Constanza», señalan direcciones significativas de unos modos de análisis que, unas veces retoman el contacto con la hermenéutica heideggeriana, otras con la semiótica y siempre con el telón de fondo de la reciprocidad de relaciones entre la sociedad y el arte[60]. La cuestión, pues, permanece abierta.

[59] H. R. Jauss es posiblemente la figura más significativa de esta «estética de la recepción». Dos de sus libros más importantes cuentan con traducción castellana: *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977), Madrid, Taurus, 1982 y 1992, y *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad histórica* (1989), Madrid, Visor, 1995. El artículo ya clásico de Jauss, «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad», se encuentra en su *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

[60] La aportación de esta línea de pensamiento a la problemática de las relaciones arte-sociedad es algo que todavía debe concretar más sus frutos. Para E. Castelnuovo dista mucho aún de ser eficaz (Cfr. *Arte y revolución industrial. Temas de historia social del arte* [1985], Barcelona, Península, 1988, p. 22).

Estética y marxismo

Valeriano Bozal

El título habitual, «estética marxista», puede inducir a error. No hay una estética marxista monolítica, común a todo el pensamiento marxiano[1], no existe nada parecido a un cuerpo de doctrina de límites claramente perfilados. Por el contrario, la que se llama estética marxista es un conjunto de tendencias que se reclaman del pensamiento de Marx y Engels, del que asumen interpretaciones diversas, cuando no divergentes. Ello se debe, en buena medida, al carácter fragmentario de las reflexiones de ambos sobre problemas de arte, literatura y estética, pero también a la diferente evolución del pensamiento marxiano, sus etapas, y, lo que me parece importante reseñar, a las exigencias de la práctica artística relacionada más o menos directamente con el marxismo.

Por otra parte, el desarrollo de la estética marxista ha tenido un carácter polémico –como, por lo general, ha sucedido con las diversas orientaciones estéticas de nuestro siglo–, y ello ha producido oscilaciones y cambios sin los que sería por completo irreconocible. En muchas ocasiones se ha hablado del carácter dogmático del pensamiento marxiano, y por ende de la estética a él ligada, pero esto sólo es parcialmente cierto. Es verdad que algunas de las corrientes que lo integran poseen un carácter dogmático y que orientaciones artísticas que de él han dependido –el realismo socialista es la más importante– han hecho gala de ese dogmatismo, pero sería por completo improcedente identificar la estética marxista con estas corrientes, por mucho que haya sido su peso –y en algunos momentos ha sido abrumador, excesivo.

También es relevante señalar que el pensamiento marxiano ha tenido una importancia considerable en el desarrollo del arte y la literatura del siglo XX, fomentando algunas de las polémicas más importantes a este respecto. Polémicas que, en modo alguno, se han restringido al ámbito exclusiva-

[1] Los términos «marxista» y «marxiano» se refieren habitualmente a, en cada caso, las tendencias que se reclaman del marxismo en su sentido más ideológico y político, y aquellas otras que se refieren al pensamiento de Marx en sentido amplio. Si mantenemos aquí, no en todas las ocasiones, «estética marxista» ello se debe a que tal denominación está tradicionalmente consagrada por el uso.

mente artístico, pues han afectado a cuestiones colaterales sin las que sería difícil comprender nuestra evolución cultural: el compromiso y la responsabilidad del intelectual y del artista, la función política del arte, el papel del arte de vanguardia en la sociedad capitalista, la condición de la propaganda... son algunas de estas cuestiones, no las únicas.

La diversidad de orientaciones estéticas y poéticas poseen un punto en común, que es, paradójicamente, razón profunda, en el marco teórico, de esa diversidad: las reflexiones de Marx y Engels sobre arte y literatura configuran un conjunto fragmentario que, como espero mostrar, permiten interpretaciones diferentes. No son reflexiones sistemáticamente elaboradas, en ellas se mezclan puntos de vista teóricos con gustos personales, siempre en el horizonte de un conocimiento no especializado de la historia del arte y de la literatura, en el marco de referencias filosóficas conocidas y muchas veces a tenor de intereses bien concretos, determinados por una polémica específica, una lectura singular, etc.

No son estas las únicas razones que explican la diversidad de orientaciones. Si bien son Marx y Engels los clásicos por excelencia, y a ellos es preciso remitirse en los conceptos fundamentales, no son, si quiere hablarse así, los únicos clásicos. Autores como Plejanov han completado e incluso sustituido en muchas ocasiones a Marx y a Engels, desarrollando la corriente más elementalmente sociologista dentro del socialismo, motivo por el que suele ser considerado precedente del realismo socialista y su más firme base teórica.

Sin embargo, al referirme a otros clásicos no pensaba en autores como Plejanov –que sólo de manera muy forzada puede considerarse clásico–, sino a otros bien conocidos: Trotsky, autor de diferentes y valiosos textos sobre arte y literatura, Lenin cuyas opciones críticas y estéticas tuvieron notable importancia en la evolución de la cultura y el arte soviéticos, y Gramsci, que hizo las aportaciones más originales y rigurosas, abrió temas nuevos y delimitó un marco de reflexión muy alejado de la ortodoxia del realismo socialista.

1. *La reflexión estética de Marx y Engels*

Tal como he indicado, el pensamiento estético de Marx y Engels no se desarrolla en un conjunto sistemático, por ello el lector deberá acudir a algunas de las numerosas antologías existentes[2]. Encontrará textos de condición muy diferente, desde fragmentos de libros como *La ideología alemana, La*

[2] El lector interesado encontrará algunos títulos en la bibliografía de este capítulo. Entre todas las antologías, quiero destacar aquí la de Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, 2 vols. Es, a mi juicio, no sólo la más completa, también la que ofrece el más rigurosos panorama crítico de la estética marxiana en su conjunto y de sus múltiples derivaciones. Adolfo Sánchez Vázquez es autor que en 1965 contribuye a la ruptura de la ortodoxia académica con la publicación de un libro de enorme valor, *Las ideas estéticas de Marx* (México, Era). Esta actitud abierta no hará sino acentuarse en posteriores libros suyos.

sagrada familia o la *Contribución a la crítica de la economía política* hasta cartas y escritos críticos. Algunos textos se han hecho célebres, así sucede, por ejemplo, con la *Introducción de 1857* a la *Contribución a la crítica de la economía política,* en la que Marx aborda la cuestión de la desigualdad entre la producción material y la artística, o las cartas de Engels en las que se pronuncia sobre los problemas del realismo, en especial las que dirige a Minna Kautsky (1885) y a Margaret Harkness (1888).

Estas últimas pueden ser un buen punto de partida para la exposición de las ideas estéticas de Engels, no tanto porque nos encontremos ante textos de reflexión estética, cuanto porque se trata de juicios críticos sobre un tema central para esta estética: el realismo. Desde este juicio crítico podremos avanzar hacia lo propiamente estético.

Escribe Engels estas dos cartas con motivo de la lectura de sendas novelas enviadas por sus autoras *–Los viejos y los nuevos,* de M. Kautsky, y *Muchacha de la ciudad,* de M. Harkness–, novelas que considera de «tendencia». No le satisfacen y ello le induce a reflexionar sobre los problemas que plantea este tipo de narración y, en general, el realismo. En la carta a M. Kaustky expone su convicción de que «la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe»[3]. En otros términos: la «tendencia» debe configurarse en el desarrollo necesario del relato, en la necesidad interna de la fábula, y no en afirmaciones externas. Engels mantiene así una posición que recuerda la *Poética* de Aristóteles.

Una novela de tendencia ha de ofrecer una pintura fiel de las relaciones sociales, incluso cuando las ideas políticas del autor, sus más íntimas convicciones, disienten de tales relaciones, pero ello no implica –tal como expone en la carta a Miss Harkness– abundar en el detallismo naturalista. La pintura fiel de las relaciones sociales no es la representación detallada de lo anecdótico, sino la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas. Aparece en esta carta una de las categorías centrales a la teoría del realismo: tipicidad.

Típico es lo característico, aquellos rasgos que definen a un conjunto, no sólo a un individuo, aunque en un individuo pueden –y deben (puesto que la representación artística, plástica o literaria, lo es siempre de individuos, de singulares, no de universales)– aparecer. Es habitual oír hablar de personajes «representativos», de circunstancias «representativas», con ello se quiere decir que tales personajes y circunstancias van más allá de la pura anécdota singular, poseen un alcance general. Así sucede con lo típico.

En la propuesta de Engels, y esta es nota específica de su pensamiento, la tipicidad pone de relieve aquellos factores que determinan las relaciones

[3] C. Marx, F. Engels, *Textos sobre la producción artística,* Madrid, Comunicación, 1972, 148.

sociales, su figura y su movimiento, su sentido en el marco de tales relaciones. El novelista de tendencia procurará, más allá de los detalles (anecdóticos), hacer evidente el sentido (histórico) de esas relaciones en el desarrollo de la fábula, y no a partir de su opinión personal, de sus ideas. A este respecto, el mejor ejemplo es, para Engels, la obra de Balzac.

Sin embargo, no me parece oportuno concluir de sus palabras que la tipicidad sea rasgo exclusivo de la novelística decimonónica. Lo típico se define ya en el siglo XVIII, según Luckács en el marco de la novela de historia, pero también antes, al menos en las artes plásticas –y no sólo en ellas–, en las series de tipos y oficios a que tan aficionados son los estamperos y el público de la primera mitad del Siglo de las Luces, en el desarrollo de orientaciones como la pintura de fiestas galantes, etc. Típicos son, entre nosotros, los personajes y situaciones que protagonizan los cartones para tapices que realizan Goya, José del Castillo, Bayeu... Lo típico alcanza su culminación en el seno del Romanticismo, hasta el punto de convertirse en una categoría específicamente romántica, alentando figuras y situaciones que caracterizan a la época. Es propiamente romántica la articulación singular-universal que lo típico realiza.

En tal caracterización de época se advierte la profunda impronta hegeliana del concepto, una herencia que recogen tanto Engels como el propio Marx, y que se extenderá por las diferentes corrientes de la estética marxiana. La diversa interpretación de lo típico caracterizará algunas de esas corrientes. Lo típico parece lo esencial frente a los detalles accidentales, ahora bien, ¿se trata de una esencialidad casi ontológica –que distinguiría entre diversos niveles de lo real, al modo y manera en que lo habían hecho los escolásticos–, o de una esencialidad de significación, que podría, por ejemplo, «adjudicar» esencialidad a determinados fenómenos en un momento dado –fenómenos significativos, momentos significativos–, frente a otros que en ese instante carecen de significación (y por eso son accidentales)? La condición histórica de las relaciones sociales parecería excluir cualquier pretensión ontologista, cualquier pretensión de una esencia intemporal, más allá de los avatares históricos. Sin embargo, tal como puede verse al leer los textos de los diferentes autores que se reclaman del marxismo, la cuestión no es tan sencilla, y ello a causa de las propias opiniones de Marx y Engels.

Contestar en uno u otro sentido implica una categorización distinta. Si lo típico es entendido como nivel esencial que el artista puede representar –y lo artístico consistirá precisamente en tal representación–, la investigación se centrará en el proceso de representación de una realidad (esencial) dada, ya sea mediante el «reflejo», la «intuición», etc. Si lo típico es entendido como producción de significación, entonces hay que averiguar cuál es el proceso mediante el cual fenómenos que en la existencia diaria son opacos se hacen transparentes en la obra de arte. En este caso, la atención se dirigirá al lenguaje (artístico) que hace posible esa interpretación.

No parecen haberse dado nunca en el marco de reflexión marxiana dos orientaciones tan precisamente delimitadas. Lo habitual ha sido la articulación, más o menos rigurosa, de ambas. Los propios textos de Engels y Marx han propiciado semejante situación. Tratar las relaciones sociales de las que habla Engels como si fueran objetos, cosificarlas, o concebirlas como simple emanación de las relaciones de producción o, más aún, de las fuerzas productivas, es decir como simple reflejo de la infraestructura económica, no parece ajustarse a tesis centrales del pensamiento marxiano, pero sí es propio de una escolástica marxista.

Debemos dar un paso más a fin de precisar cuál sea lo típico a lo que Marx y Engels se refieren, lo esencial a que el artista debe atender, ya sea para «representarlo», ya para «crearlo». Se trata de aquella contradicción que explica el movimiento histórico y social: la que se produce entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Cuando Marx marca distancias respecto del socialismo utópico, no lo hace porque rechace los contenidos utópicos del mismo, sino porque el socialismo utópico prescinde del análisis científico de las leyes sociales. Si es posible transformar la sociedad capitalista, no será gracias al voluntarismo, su transformación se llevará a cabo sólo a condición de conocer esas leyes sociales, la contradicción principal existente en el seno de la sociedad capitalista, la que enfrenta el desarrollo de las fuerzas productivas con las relaciones de producción. La expresión de esta contradicción se hace perceptible en la lucha de clases..., que el artista debe «reflejar».

Cuando leemos textos de estética marxista y, ante todo, textos y proclamas de realismo socialista, uno de los aspectos que más nos llaman la atención es la seguridad que sus autores parecen encontrar en el sentido de la historia. Esa seguridad encuentra su fundamento en tal contradicción. Las cartas de Engels no hacen sino mostrar, también él, semejante certidumbre: Balzac enseña la dirección del movimiento social, el paulatino hundimiento de la vieja sociedad al margen de cuáles sean sus ideas sobre el particular, al margen de su visión conservadora. El artista debe comportarse en todo momento como Balzac: mostrar el sentido del movimiento social, el sentido de la historia, cualesquiera sea su opinión política particular.

La tesis engelsiana contiene, más allá de sus propios deseos, el principio de una perversión: la que surge en cuanto exista un portavoz para ese sentido, un depositario de la verdad en todo lo relativo a la dirección de la historia. La perversión se cumplió en el mismo momento en el que un colectivo, el partido de la «vanguardia proletaria», asumió ese papel: como depositario de la verdad histórica, nadie mejor que él podía decir lo que estaba bien y lo que estaba mal, ejercer de historiador y de crítico, sancionar lo realizado en el campo del arte... El realismo socialista se impuso en la URSS en los primeros años treinta.

La degeneración staliniana del realismo socialista encuentra su razón –aunque no la razón de su desmedido y brutal desarrollo (en el que intervienen otras causas históricas)– en la tesis engelsiana. La secuencia «desarrollo de las fuerzas productivas-relaciones de producción-expresión de la contradicción en la vida social-reflejo artístico de tal contradicción» convierte a los dos primeros términos en la *infra*estructura de la que el arte y la literatura no son más que *super*estructura. Aquella es la esencia de este fenómeno, y el artista sólo tiene que ser capaz de captarla, hacer visible lo que de antemano está ya dado. El papel del crítico, comprobar que se ha procedido adecuadamente: al hacer este trabajo el crítico se convierte en comisario.

Ahora bien, sería injusto e históricamente incorrecto pensar que la evolución de la estética y el pensamiento marxianos, también la práctica artística a ellos ligados, sólo encontró este camino. Tanto desde el punto de vista teórico cuanto desde la práctica artística es posible advertir que los caminos fueron muy variados. Una simple atención a los sucedido en la URSS tras la Revolución pone de manifiesto la naturaleza diversa, de enorme brillantez, de la actividad artística en aquellos años. Los movimientos vanguardistas, productivismo, constructivismo, cubofuturismo, suprematismo, etc., las creaciones de artistas como Maiakovski, Gabo, Pevsner, Tatlin, Rodchenko, Malevitch, etc., así como sus exposiciones teóricas, no sólo revelan la riqueza de orientaciones propias del arte soviético inmediatamente postrevolucionario, sino que ponen en cuestión la verdad de aquella tesis.

Lo hacen, deseo subrayarlo, en aquel punto que con mayor rigor afecta a la reflexión marxiana general: ninguno de estos artistas encuentra una «esencialidad» dada que reflejar, no hay nada dado, todo está en vías de construcción. La efectiva necesidad de crear una sociedad nueva, para la que no existen mimbres viejos, obliga a interpretar y reinterpretar cotidianamente el acontecer histórico que, como un gran fresco –un fresco muchas veces brutal, siempre penoso, cruel, difícil– tiene lugar en la década de los años veinte. Por primera vez, al artista no le es suficiente con representar: debe crear, contribuir a la creación de una sociedad nueva, un hombre nuevo, capaz de pensar y sentir de otra manera. No hay una infraestructura dada a la que atenerse..., pero sí la hay: la que se origina en las nuevas relaciones de producción. Cuál fuera su sentido, es cosa que deberá verse, como deberá verse si cumple el deseo –la creación de una sociedad nueva, más justa y feliz– o, por el contrario, degenera, como finalmente sucedió.

En este horizonte, algunos de los textos y las polémicas de aquellos años nos llamarán la atención. Así sucede, por ejemplo, con el debate sobre la «cultura proletaria» frente a la cultura burguesa –entendiendo por tal la cultura tradicional– o, de forma más concreta, la (a primera vista paradójica) afirmación de Maiakovski exigiendo la mayor politización y la más rabiosa novedad. Apunta el poeta al que será asunto fundamental en el desarrollo de un arte y una estética que se reclamen del marxismo: el

arte nuevo no es nuevo sólo en atención al contenido expresado en las obras, es nuevo el lenguaje de los poemas, la configuración de las imágenes... y por eso es nuevo el contenido. La ruptura con la tradición lo es con aquella que hace del artístico un trabajo diferente y de su lenguaje la aplicación de pautas y cánones determinados tradicionalmente. El poeta, dice Maiakovski, es un trabajador que habla a otros trabajadores y lo hace en el lenguaje que los otros trabajadores emplean, en el marco de su transformación social y cultural.

En este horizonte cobra sentido el debate teórico de los años veinte: las propuestas de Arvatov en torno a un arte que prescinda, por ejemplo, de la pintura de caballete; la cultura proletaria de Bogdanov; el análisis del lenguaje plástico de Gabo y Pevsner en su *Manifiesto realista;* la memoria de Tatlin a propósito de su *Proyecto para un monumento a III.ª Internacional,* etc.

Los artistas y teóricos de los años veinte no son en exceso cuidadosos con el pensamiento de sus clásicos. Sus referencias son, a este respecto, genéricas y fugaces, más atentas a la idea general que a la cita o el comentario literales. Ello se debe a la dificultad de encontrar en Marx y Engels puntos de vista «útiles» para el trabajo que ahora se está haciendo (lo que contrasta sensiblemente con lo que sucederá después, cuando los teóricos del realismo socialista se dediquen a empedrar sus textos con citas de ambos), quizá porque ni Marx ni Engels eran capaces de anticipar los problemas efectivos a los que debía enfrentarse una sociedad nueva.

Marx y Engels se mueven en un ámbito cultural muy distinto al vanguardismo de los años veinte. Balzac tiene poco que ver con Maiakovski y la novela de tendencia es más propia de la evolución del realismo y naturalismo decimonónico que de las posibilidades abiertas por Joyce, Proust, Kafka, Musil o Faulkner. La (interesada) dificultad de apreciar todo esto conducirá a largos debates sobre estos autores, una ganga que ni siquiera G. Luckács será capaz de ignorar. Mientras se discutía sobre si aceptar o no a Kafka, la historia, tozuda, continuaba su camino: el camino se llamaba Malcom Lowry, Cortazar, Bernhard, Grass, etc.

Sin embargo, es posible encontrar en algunas reflexiones clásicas, en especial de Marx, consideraciones que dan pie a puntos de vista distintos de los tradicionales y, sobre todo, que enmiendan una concepción excesivamente simplista de la secuencia más arriba mencionada: la que hace del arte una superestructura determinada por la infraestructura.

Adelantándose, con lenguaje bien diferente, a algunas de las tesis más conocidas de principios de siglo –aquellas que afirman que cada época tiene un arte y hay un arte para cada época–, Marx concibe históricamente la actividad artística: a cada momento del desarrollo de las fuerzas productivas le corresponde un tipo de arte. No existe un arte intemporal, todo es histórico. El arte no es una excepción a la producción intelectual:

«Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material, hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta de la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas.

Además, una forma determinada de producción material supone, en primer lugar, una determinada organización de la sociedad y, en segundo lugar, una relación determinada entre el hombre y la naturaleza. El sistema político y las concepciones intelectuales imperantes dependen de estos dos puntos. Y también, por consiguiente, el tipo de su producción intelectual»[4].

Siendo esto sí, parecería que el arte del pasado, la producción intelectual del pasado, o bien carecería de interés en el presente o sólo lo tendría como manifestación de ese pasado, una curiosidad carente de vigencia y, desde luego, de vigor. Aunque no entra Marx en esta cuestión, su texto podría aplicarse contra todos aquellos que, académicamente, defienden la ahistoricidad del arte y se oponen polémicamente a la renovación antiacadémica que se produce a lo largo del siglo XIX.

Marx no ignora que, a pesar de su carácter histórico, el arte del pasado sigue complaciéndonos, sigue siendo de nuestro *gusto*. Un texto de la *Introducción de 1857* a la *Contribución a la crítica de la economía política* aborda la cuestión. Es fragmento que ha sido leído y comentado en numerosas ocasiones y que ahora, a pesar de su extensión, merece ser citado:

«Para el arte se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están en modo alguno en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con el de su base material, que, por decirlo así, es el esqueleto de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos e inclusive Shakespeare. Para ciertas formas del arte –por ejemplo, la epopeya– se reconoce que no pueden ser producidas en la forma clásica con que se inscriben en la historia, en cuanto la producción artística aparece como tal; que, por consiguiente, en el propio dominio del arte, algunas de sus creaciones importantes sólo son posibles en un estadio inferior del desarrollo artístico. Si ello es cierto para la relación de los distintos géneros artísticos en el

[4] C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, Buenos Aires, Cartago, 1956, t. IV, 201-202. La referencia marxiana a la relación del hombre con la naturaleza no debe entenderse sólo en función de la explotación técnica y económica de la naturaleza, pues, aunque sea ese el contexto adecuado en este punto, otras reflexiones de Marx, por ejemplo la que incluye en su célebre *Introducción de 1857* a la *Contribución a la crítica de la economía política*, ofrecen un punto de vista más amplio y, me atrevo a decir, propiamente romántico.

seno del dominio del propio arte, resulta ya menos sorprendente que lo sea igualmente para la relación del dominio artístico todo con el desarrollo general de la sociedad. La dificultad sólo reside en la manera general de captar estas contradicciones. En cuanto se las especifica quedan con ello explicadas.

Tomemos, por ejemplo, la relación del arte griego, primero, y luego el arte de Shakespeare con nuestro tiempo. Se sabe que la mitología griega no fue sólo el arsenal del arte griego, sino la tierra misma que lo nutrió. La forma de ver la naturaleza y las relaciones sociales, que inspira la imaginación griega y constituye por ello el fundamento del arte griego, ¿es compatible con las máquinas de hilar automáticas, las vías férreas, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¿Qué es Vulcano en comparación con Roberts and Co., Júpiter comparado con el pararrayos y Hermes frente al Crédit Mobilier? Toda mitología esclaviza, domina las fuerzas de la naturaleza en el dominio de la imaginación y por la imaginación, y les da forma: desaparece, pues, cuando esas formas son dominadas realmente (...).

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético y que aún tienen para nosotros, en cierto sentido, el valor de normas y modelos inaccesibles.

Un hombre no puede volver a ser niño so pena de caer en la puerilidad. Pero, ¿no encuentra acaso placer en al ingenuidad del niño y, una vez llegado a un nivel superior, no debe aspirar él mismo a reproducir la verdad? (...) El encanto que ejerce sobre nosotros su arte [de los griegos] no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció. Es, más bien, su producto y, por el contrario, se encuentra vinculado en forma indisoluble al hecho de que las condiciones insuficientemente maduras en que nació –únicas en que podía haber nacido– no podrán volver a darse»[5].

El largo fragmento –que permite lecturas desde diferentes puntos de vista– conduce a la formulación de, al menos, las siguiente conclusiones: a) existe una relación estrecha entre el nivel de las fuerzas productivas, las relaciones sociales y las creaciones artísticas; b) esta relación está mediada por la mitología, que, a su vez, depende de la capacidad de dominio de la naturaleza; c) cuando tal capacidad de dominio aumenta, aquella mitología específica pierde su significado original; d) mas no por ello dejan de complacernos las obras que se crearon en su marco, y que ahora no podrían crearse (pues la historia ha progresado).

El texto marxiano deja abiertas las principales cuestiones que debatirá la estética que de él se reclama: las relaciones concretas entre infraestructura económico-social y superestructura artística, el papel de los elementos mediadores –los, de forma un tanto apresurada, denominados componentes ideológicos–, la relación entre progreso histórico y progreso artístico, y, por último, la posibilidad de explicar la constancia del gusto por obras del

[5] C. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Comunicación, 1970, 280-283.

pasado (que, en la hipótesis del progreso histórico, corresponden a «épocas infantiles» o, si se quiere, primitivas).

La dificultad se pone claramente de manifiesto al advertir que nuestro gusto por obras del pasado, y concretamente por obras del arte griego, no se debe a la nostalgia de lo infantil e inmaduro, sino, bien al contrario, a la excelencia y perfección de lo que entonces se creó. Y si estamos –como creo que lo estamos– justificados para hablar del arte griego en la perspectiva que sobre él alentó el Romanticismo, entonces la cuestión es todavía más acuciante: ese gusto lo es por un arte capaz de mostrar una relación inmediata con la naturaleza, capaz de eliminar la escisión que, sin embargo, dominaría después. Cada vez que contemplamos las esculturas griegas contemplamos perfección y dominio, unidad, nos aproximamos a la Edad de Oro que también el griego contempló con nostalgia: quizá por ello tiene cada época una Grecia propia, creada y, no obstante, verdadera. Una Grecia que el desarrollo de las fuerzas productivas, el progreso de la historia, no hace inservible: sigue como modelo y pauta.

Esta que acabo de mantener –el lector me permitirá al respecto un breve excursus– es una posición conservadora. Lo es al menos desde el horizonte de la vanguardia, y en concreto desde aquel que configuraron constructivistas y productivistas, Arvatov y Bogdanov, Maiakovski y Tatlin..., pero no es una posición estrictamente personal y, mucho menos, caprichosa. Atiende a la propia evolución histórica del arte del siglo XX, en la que, una vez que se ha perdido el monolitismo vanguardista, asoma una vez tras otra la tentación del clasicismo, la imagen de esa Grecia propia, necesaria, quizá imposible –tal creo que es el clasicismo en nuestra época, imposible–, pero no por ello innecesario: se ha desvanecido el optimismo marxiano sobre el desarrollo de las fuerzas productivas, pero precisamente porque tal desarrollo sigue siendo imprescindible, controlado, dirigido solidariamente, clasicismo y vanguardia mantienen la tensión, su necesidad y su dificultad. Es posible que en una época de felicidad no gocemos ya del arte griego (no necesitemos gozar de él), incluso que la noción de arte (una actividad especializada) carezca de sentido –ese fue uno de los sueños de la vanguardia–, pero no tengo seguridad alguna de que tal época se encuentre entre los proyectos de la historia.

2. *El trabajo artístico*

Hasta ahora se ha considerado el arte desde el punto de vista histórico y crítico, la constancia del gusto, la relación entre la base material y la creación artística, etc. Sin embargo, el último texto citado de Marx induce a ampliar el horizonte de la reflexión. Se planteaba allí, en el desarrollo de la reflexión emprendida, la posibilidad de la desaparición del arte en el

momento en el que el desarrollo de las fuerzas productivas hiciera innecesaria toda mitología. Una desaparición motivada no tanto por la consunción cuanto por el exceso: significaría la desaparición del trabajo especializado, el reino de la felicidad y la libertad, en la que todos serían artistas. Situando la Edad de Oro al final de la historia, realizado el sueño griego, el trabajo sería libre y creador, artístico.

El punto de vista que ahora se configura tiene bien poco que ver con aquel que concibe el marxismo en su estricta dimensión economicista. De lo que se trata no es sólo de crear una sociedad más desarrollada, sino de crear una sociedad en la que cada ser humano pueda desarrollarse libre y totalmente. Sin decirlo de forma expresa, Marx piensa en el «hombre total» del Renacimiento. No tanto porque disponga de una suma amplia de conocimientos, porque sea un humanista, cuanto porque su trabajo sea libre y no esté sometido a la división que es propia de la sociedad capitalista. Semejante punto de vista abre la dimensión más utópica del pensamiento marxiano.

Lo propio de la sociedad capitalista es el trabajo enajenado. La capacidad creadora de los hombres está unilateralmente dirigida a la producción de plusvalía, los hombres no pueden desarrollar libremente su fuerza de trabajo, han de aplicarla en aquellas direcciones y actividades que permiten la ampliación del capital. La concepción marxiana identifica fuerza de trabajo y capacidad creadora, la actividad del artista no es sino fuerza de trabajo que puede desarrollarse libremente, fuerza de trabajo no enajenada. Con esta perspectiva, la diferencia entre la capacidad del artista y la de cualquier otro trabajador no radica en la eventual naturaleza diferente de una y otra, por lo que cualquier trabajador puede ser –si las circunstancias sociales lo permiten– artista. Ese no es el caso actual, y por ello el arte se comporta como un modelo de lo no realizado, un modelo al que todos deben aspirar: la desaparición del trabajo enajenado.

A diferencia de lo que sucede con el trabajador industrial, el artista produce ante todo valor de uso. Las obras de arte no son sino valor de uso, valen en tanto que «sirven» para ser contempladas tan libremente como han sido realizadas, valen en tanto que suscitan placer estético en su contemplación, lectura o audición. Cuál sea la cantidad de trabajo incorporado a los materiales, a las «materias primas» con las que se producen, es irrelevante para el placer estético. Mucha o poca, la cantidad no determina su valor.

Sin embargo, en una sociedad de economía de mercado sólo aquellos objetos que acceden al mercado pueden realizar su valor de uso. Los poemas o los cuadros que carecen de mercado no son leídos ni contemplados, no realizan su función estética. El «objeto libre» que es la obra de arte accede al mercado específico a través de un sistema que permite ponerlo a disposición de los eventuales compradores, un sistema que se desarrolló a partir del siglo XVIII y que desde entonces no ha hecho más que crecer. Ahora bien, tal

acceso no sólo privatiza la contemplación estética, introduce una contradicción fundamental en la condición de su misma naturaleza: deja de ser aquel objeto ajeno al sistema y se convierte en una mercancía más.

A lo largo de los años cincuenta y, sobre todo, en los sesenta, los artistas se plantearon la necesidad de escapar a esta situación. Lo hicieron de maneras diversas: creando sistemas alternativos de difusión; rompiendo los límites establecidos para el objeto artístico, incluso diluyendo el objeto en «acciones», «intervenciones», «intenciones», etc.; acentuando de forma radical –intolerable para la sociedad establecida– el contenido político; alterando los parámetros de valoración de lo artístico –introduciendo, por ejemplo, lo no artístico en la obra, los materiales pobres y de desecho, reproduciendo las imágenes de los medios de comunicación de masas, etc.–; sirviéndose de procedimientos industriales de reproducción –múltiples, serigrafías, etc.– que desbordaran los límites de la producción artesanal...

Todos estos recursos, cuya estimación aquí no corresponde, ofrecían una doble faz, característica de la vanguardia contemporánea: por una parte, pretendían romper el marco de la institución arte tal como habitualmente se había configurado; por otra, sustituían el trabajo artístico especializado –en una especialización cuyas pautas la tradición había fijado– por un trabajo libre al que *todos* podían tener acceso. Al margen de que alcanzaran o no ambas pretensiones, parece claro que, al menos, sí se amplió de manera considerable el ámbito de lo tenido por estético y se alteraron los cánones del lenguaje artístico. Ni que decir tiene que la crisis de la vanguardia supuso también una crisis de todos estos planteamientos.

Si me he detenido en estas cuestiones más históricas que estrictamente teóricas, ha sido para mostrar que algunas de las ideas centrales de la estética marxiana tienen una repercusión concreta en dos momentos importantes para el desarrollo de la cultura del siglo XX: el inmediatamente postrevolucionario de los años veinte y treinta, el muy agitado de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta. Si en el primero se planteó la necesidad de crear una nueva sociedad, un «hombre nuevo», en el segundo se acentuaron la críticas radicales a una sociedad que, entonces, ofrecía una imagen de inestabilidad. En ambos casos, los resultados no fueron los esperados, pero en ambos se produjo un considerable desarrollo artístico y estético.

3. Evolución de la estética marxista

El carácter fragmentario y no sistemático de las reflexiones de Marx y Engels, la politización ideológica del pensamiento marxiano, la práctica artística diversa, la polémica con la vanguardia, el desarrollo de orientaciones metodológicas diferentes, el debate con la filosofía contemporánea..., son algunos de los motivos que, como ya se dijo, han incidido en la evolución de la estética que se reclama del marxismo.

Antes de iniciar su estudio me parece oportuno indicar que, de todos los problemas que han interesado a esta estética, uno ha adquirido tanta importancia como para marcar el sentido de las diferentes tendencias: aquel que aclara (u obscurece) el tipo de relaciones que se establecen entre las estructuras económico-social y artística y cultural. Como ya se señaló anteriormente a propósito de Marx y Engels, esta cuestión se aborda con perspectivas muy diferentes y en géneros distintos: la teoría del arte y la estética, la crítica literaria y artística, la creación y la experiencia...

En este punto conviene señalar que las diferentes opciones y autores que de él se han ocupado no suelen limitarse a seguir las opiniones de Marx y Engels –que, además, no fueron en este respecto definitivas–, sino que tienen en cuenta las de otros clásicos del marxismo, las de Trotsky, por ejemplo, y, sobre todo, las de Gramsci. La figura de Gramsci me parece especialmente relevante, pues se mueve en un ámbito cultural diferente al de los autores decimonónicos, con otros problemas, en el marco de una cultura industrial y una tradición histórica muy poderosas. Además, Gramsci tuvo una trayectoria vital que sesgó tanto su actividad política como su producción teórica de un modo muy personal. Muchos autores ven en Gramsci –y no sólo en el político– una alternativa al marxismo más dependiente de la URSS.

Antonio Gramsci (1891-1937) no escribió ningún tratado teórico extenso ni de redacción académica, sus textos tienen un carácter periodístico, están escritos muchas veces con urgencia, para un lector no especializado, sobre temas muy concretos de crítica política, social, literaria, etc. En 1925 fue detenido y encarcelado hasta su muerte, escribió entonces muchas «notas» que componen los llamados *Cuadernos de la cárcel,* pero ni esas eran las mejores condiciones para escribir, ni disponía del material bibliográfico necesario para llevar a cabo su empeño[6].

Gramsci no fue nunca ni un teórico ni un crítico de la literatura o, en general, la cultura, fue un líder político que pretendía la transformación revolucionaria de la sociedad, y todas sus reflexiones estaban encaminadas a lograr esta finalidad. Ahora bien, la transformación revolucionaria de la sociedad iba, en su opinión, mucho más allá de la conquista del poder político. Siempre concedió una gran transcendencia a todo aquello que los autores más mecanicistas –y la vulgata de la III Internacional– denominaban superestructura, ideología, la conciencia que de sí mismos tenían los diferentes colectivos sociales, sus concepciones del mundo. Al igual que Lukács, pero con un sentido más inmediato y claro, Gramsci se pregunta por el sujeto de la historia, por el sujeto revolucionario, un sujeto que no está dado en

[6] El lector en lengua castellana dispone de dos buenas antologías de escritos de Antonio Gramsci, de Jordi Solé-Tura, la primera, y de Manuel Sacristán, la segunda: *Cultura y literatura* (Barcelona, Península, 1967) y *Antología* (México, Siglo XXI, 1970).

parte alguna, que se construye históricamente, que toma conciencia de su condición en la práctica social, en la lucha social, pero también en la reflexión teórica y en la creación artística y literaria.

El primer rasgo que llama la atención a Gramsci es que el proletariado, rural e industrial, acepta la dominación que soporta. Es decir, ha hecho suya una concepción del mundo propia de la burguesía o, antes, de la aristocracia y la iglesia. Esta situación le induce a estudiar los mecanismos a través de los cuales esa concepción se ha formulado y difundido, hasta llegar a ser dominante, hegemónica. En este punto se desarrolla una de las ideas básicas de Gramsci, la del intelectual en tanto que intelectual de clase. Gramsci muestra en esta reflexión notables afinidades con algunos de los resultados de la sociología alemana de la cultura, que también se interesó por este tipo de problemas. En concreto, me parece oportuno señalar la proximidad entre algunas de sus tesis y las de Karl Manheim, aunque hay extremos de notable diferencia entre ambos[7]: la concepción gramsciana del partido político como intelectual orgánico, una tesis que no se encuentra en las páginas del sociólogo alemán.

La transformación revolucionaria implica una nueva concepción del mundo, con nuevos valores, con una ideología diferente, y no sólo en los aspectos políticos más inmediatos. Para elaborar y difundir esa concepción son necesarios nuevos intelectuales de clase: el partido es por excelencia ese intelectual orgánico. No es, sin embargo, el único: los sistemas de enseñanza, la cultura difundida por los medios de comunicación de masas, la concepción histórica..., son otros tantos factores del cambio.

Esta hipótesis le conduce a un análisis extraordinariamente vivaz de cuestiones que aquí es preciso mencionar. La primera y más relevante es la que se pregunta por la condición de lo popular, tanto de lo popular tradicional –que se manifiesta en el folclore, expresión bien distinta de la cultura oficial, de la «alta cultura», a la que en ocasiones se contrapone–, cuanto de lo popular en una sociedad industrial de masas. En segundo término, la noción de «nacional», que se articula con lo popular para construir un concepto nuevo, el de lo nacional-popular, de gran importancia en el período de entreguerras. Sólo en la identidad de lo nacional encuentra la cultura popular la condición de lo propio, que se legitima así para un colectivo.

Sus análisis del periodismo y del mundo editorial, del folletín y la novela policiaca, sus reflexiones sobre la industria de la cultura y los medios de comunicación de masas, adelantan algunos de los temas centrales de la Escuela de Frankfurt, temas que suscitarán en los años cincuenta y sesenta gran atención. Un rasgo marca siempre el pensamiento de Gramsci, el suyo no es un interés cultural, es un interés político: todos esos fenómenos no son

Karl Manheim, *Ensayos de sociología dela cultura* (Madrid, Aguilar, 1962) y *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento* (Madrid, Aguilar, 1973).

sino manifestaciones que afectan directamente al «príncipe moderno», el partido de la clase obrera, cuya naturaleza y configuración es objeto de la más radical investigación.

Los escritos de Gramsci –que en no pocas ocasiones recuerda a Antonio Machado (cuando habla de la cultura popular y nacional, del folclore, de la conciencia de las masas...)– no aportan una teoría estética que se reclame del marxismo, pero sí acotan el ámbito de esa teoría, y lo hacen con una amplitud de miras y una efectividad muy superiores a las propias del realismo socialista. Tienen muy claro –y ésta es referencia a los tópicos del contenidismo que la críticas de Engels pusieron en pie– que una novela no puede valorarse en atención al contenido político y social, aún más, que semejante contenido está estrechamente ligado a su calidad estética, pues su formalidad, la índole de su lenguaje y estructura, también forma parte de la concepción del mundo propia del sujeto histórico.

Entre todos los teóricos de la estética, fue Galvano della Volpe el que, con un lenguaje muy diferente y pretensión académica, exploró este ámbito de pensamiento. Otros autores discurrieron por territorios próximos a los de Gramsci, pero lo hicieron sobre supuestos diferentes. Tal es el caso, ya mencionado, de la Escuela de Frankfurt y, en buena medida, de G. Lukács. Otros, por fin, los que se reclamaron del realismo socialista, mantuvieron una posición bien distinta de la que caracterizó a Gramsci, una posición que se pretendía «ortodoxa» en la interpretación de Marx y Engels.

Diversas fueron las orientaciones estéticas en el seno del pensamiento marxiano. En un texto como el presente resulta imposible dar cuenta adecuada de todas ellas, por eso me ha parecido más oportuno ceñirme a tres orientaciones que han marcado de forma nítida el ámbito de la estética marxiana: el realismo socialista, el pensamiento de G. Lukács y el de Galvano della Volpe[8].

3.1. El realismo socialista: a la luz del marxismo

En 1932 el Partido Comunista de la URSS cerraba definitivamente el proceso de debate y polémica que había tenido lugar durante los años veinte. A partir de la Revolución, diversos movimientos, orientaciones, colectivos e instituciones habían intervenido activamente en la evolución del arte de vanguardia en la URSS, perfilando uno de los momentos más interesantes y fructíferos en la historia del arte del siglo XX. El debate era estético y

[8] En este mismo volumen encontrará el lector un detenido análisis de la Escuela de Frankfurt y de sus diferentes representantes. Asimismo, también hay textos específicamente dedicados a los formalistas, las teorías de Bajtín, etc., que desarrollaron sus propuestas en debate con el marxismo y, en algunas ocasiones, en polémica cruel.

político, artístico e ideológico, social y cultural, de gran radicalidad en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, había perdido fuerza a medida que la intervención del Estado en la vida cultural, artística y social se hacía más efectiva. Al final de la década las principales agrupaciones artísticas de vanguardia habían desaparecido, muchos de los artistas más renovadores se habían marchado de la URSS, otros habían abandonado sus posiciones radicalmente vanguardistas, otros, en fin, guardaban silencio. En 1932 el comité central del Partido Comunista disolvía las últimas organizaciones de escritores y artistas y ponía a todos bajo la dependencia del Partido.

El problema planteado era político, pero no sólo político. Era también un problema estético: el arte de vanguardia –se afirmaba– no satisfacía las necesidades de la nueva sociedad, se aislaba minoritariamente de forma elitista y se alienaba de la construcción de la nueva sociedad. Dos años después, en 1934, Andrei Zhdánov (1896-1948), en un discurso pronunciado ante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, resumía las bases del realismo socialista. En su discurso se desarrollan los tópicos fundamentales que regirán el realismo socialista en los próximos años[9]. El punto de partida se encuentra en la constatación de que la URSS es un país que se ha transformado profundamente, que tiene ya una historia propia, unos «héroes» propios. El supuesto expresado es bastante sencillo: la guía que conduce la historia hacia el éxito final es el Partido, el Comité Central en su nombre, José Stalin en nombre del Comité Central. La concepción piramidal extiende su figura jerárquica a todas las actividades de la vida en la URSS, también a la cultura y el arte.

Dos tópicos se repiten con insistencia: el agotamiento de la que llama literatura burguesa –que engloba las principales creaciones del arte del siglo XX: Joyce, Kafka, Proust, etc.–, su corrupción y decadencia, y la necesidad de extirpar las supervivencias del capitalismo en todos los órdenes de la vida soviética, también en el del arte y la literatura. Con ellos un optimismo desenfrenado en todo lo que respecta a la nueva literatura soviética que, asimilando lo que de bueno hay en la tradición, debe representar la realidad en su desarrollo revolucionario.

El optimismo nos conduce al supuesto estético básico del realismo socialista: el arte debe representar la realidad y la condición de su representación dependerá de la condición de la realidad misma. Puesto que el capitalismo ha entrado en decadencia, se dice, la literatura producida en los paises capitalistas será una literatura decadente; puesto que el socialismo está en pleno desarrollo, alcanzando todas sus metas, la literatura producida a su amparo será una gran literatura. El razonamiento es lo bastante simple como para

[9] El lector interesado puede leerlo en la citada antología de A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, vol. 2, p. 235 y ss.

que no necesite muchas explicaciones, pero sí tiene muchas implicaciones. Si le añadimos la preocupación por la tradición –admitida selectivamente (en lo que la tradición tiene de bueno)–, dispondremos de las bases de la teoría del realismo socialista así como de una buena y elemental explicación de la índole de sus creaciones: las obras realistas socialistas representarán la realidad inmediata, la vida de los obreros y de los campesinos, las nuevas colectividades, de una forma heroica, eliminando las formas capitalistas que pueden sobrevivir (es decir, las manifestaciones de vanguardismo) y reduciendo la tradición a la academia. Todo ello en un marco institucional fuertemente jerarquizado y políticamente dirigido. El arte será un instrumento político más en la consecución del socialismo, integrará a las masas en el proyecto común, alentará sus esfuerzos, cantará sus logros.

3.2. G. Lukács: particularidad y reflejo

Anida y se desarrolla en la teoría del realismo socialista una concepción que reduce la relación entre la infraestructura económica y la superestructura ideológica y cultural a sus esquemas más simples y mecánicos: a tal infraestructura le corresponde tal superestructura. Cuestiones como la permanencia del arte clásico en el gusto actual, la disparidad entre la condición de la infraestructura y la superestructura –señaladas ambas por Marx– no tienen especial cabida en esta teoría. Menos aún las que se plantean la naturaleza del paso que da el artista al transformar la realidad empírica en material artístico y literario, en imágenes y textos, la posible mediación de éstos, etc.

La despreocupación por estas cuestiones, o su solución simplista, tal como puede apreciarse en algunos de los manuales de la Academia de la URSS, dejó un amplio campo abierto a la investigación, camino recorrido por diversos autores en muy diferentes condiciones: Georg Lukács (1885-1971), más próximo a los dominios (políticos) del realismo socialista, elaboró una teoría del reflejo de extraordinaria complejidad, más allá de sus pronunciamientos polémicos, muchas veces profundamente desafortunados, sobre artistas, poetas y novelistas de nuestro siglo; Galvano della Volpe se centró en un análisis de la condición lingüística de la obra de arte, en especial de la literaria, en una lucha polémica contra el romanticismo –incluido el romanticismo que sobrevive en el realismo socialista–; otros autores se inclinaron por una elaboración teórica ligada a la dinámica filosófica dominante en los años cincuenta y sesenta, tal es el caso de L. Althusser, P. Macherey y los llamados estructuralistas marxistas, en cuyos márgenes debe situarse la obra de L. Goldmann. En general, es preciso tener en cuenta que todas estas reflexiones guardan una estrecha relación entre sí, una relación polémica, precisamente porque todas ellas se reclaman del marxismo, razón por la que muchos de estos autores serán leídos con esa mira-

da oblicua que permite contemplar también a los polemistas y al debate en su conjunto.

Dos son las ideas centrales en la teoría estética lukácsiana: particularidad y reflejo. Ninguna de las dos es, hablando estrictamente, idea que pertenezca al patrimonio del marxismo, ni siquiera en la formulación de Lukács. Particularidad es concepto que surge a propósito de la novela histórica, sobre la que Lukács escribe uno de sus libros más interesantes, y que se ha formado a lo largo del Siglo de las Luces. Reflejo es término que trata de esclarecer la índole de la condición mimética del arte, tal como desde la *Poética* de Aristóteles se ha formulado.

Simplificando esquemáticamente, cabe decir que la obra de arte refleja lo particular, y no lo singular, del mundo empírico. Particularidad es concepto que pretende responder a una cuestión central para la estética: ¿cuál es la articulación entre lo singular y lo general que en la obra de arte se pone de manifiesto? Toda obra de arte representa acontecimientos singulares, una acción concreta, un personaje determinado, un lugar, estos o aquellos objetos..., pero tales singulares adquieren en la obra un valor universal, más allá de su propia individualidad. El retrato pintado por Velázquez es mucho más que simple cuestión de parecido, no nos habla sólo del monarca retratado, tiene un valor superior, como lo tienen los hechos de la vida de Cristo pintados por Caravaggio, por Rembrandt o por Ribera. Zurbarán pinta humildes bodegones que no se limitan a representar los objetos pintados, al igual que sucede con los de Chardin, pero de manera bien diferente.

Cuando de una figura grabada en el siglo XVIII, por ejemplo una naranjera, un afilador, un majo, decimos que es representativo de una clase, de un conjunto de individuos, de un colectivo, decimos que es un personaje típico, estamos apostando por la particularidad: tal personaje no es sólo el «retrato» de un individuo, su nombre y apellidos carecen de importancia, la tiene su valor en tanto que representativo de ese colectivo. La particularidad acontece incluso en figuras como las mencionadas –y tantas a las que fue aficionado el siglo XVIII–, en la que los valores anecdóticos tienen la mayor importancia. La particularidad no acontece sólo en figuras y motivos simbólicos, también en los denominados costumbristas o de género: no es preciso que un bodegón sea interpretado como una «vanitas» para que el bodegón posea un valor universal, no es necesario –aunque en algún caso sea conveniente– interpretar la pintura holandesa en clave simbólica para que sus escenas tengan un valor universal.

Particular es concepto que sugiere una posición intermedia entre singular y universal. Participa de ambos y con ambos construye su figura. De lo singular, la verosimilitud y temporalidad, el carácter anecdótico y sensible, el profundo interés por lo cotidiano. De lo universal, el valor de generalidad que excede al individuo concreto. La articulación de rasgos tan diversos origina la figura particular, que no es ni la anécdota sensible del individuo, ni

el concepto abstracto del universal, sino una figura nueva, original. La raíz romántica de un planteamiento como éste salta a la vista.

¿Cuál es la razón de esta articulación? Siguiendo una pauta claramente hegeliana, Lukács la explica en términos de «forma» y «contenido». Frente a aquellas concepciones más claramente sociologistas –en la base del realismo socialista– que buscan la generalidad en el contenido de la obra, un contenido expresado de forma determinada, Lukács entiende que la particularidad se define en función de la relación forma-contenido: una relación en la que ninguno de los dos componentes puede separarse, una relación en la que ambos forman unidad, un todo, de tal modo que cualquier variación de uno implica cambios en el otro. Una relación estética que se alcanza en el proceso de producción artística.

> «El que todo eso tenga lugar bajo el dominio de la categoría de la particularidad tiene un aspecto de contenido y otro formal. En ambos se supera en la particularidad toda singularidad y toda universalidad. Desde el punto de vista del contenido esto significa que lo singular pierde su carácter fugaz, casual y meramente superficial, pero que toda singularidad no sólo conserva su individual forma apariencial, sino que la recibe aún más acusada; que su inmediatez sensible se convierte en inmediata significatividad sensible, que su modo apariencial independiente se refuerza también inmediata y sensiblemente pero, al mismo tiempo, se pone en indestructible conexión intelectual-sensible con las demás singularidades. Lo universal, a su vez, pierde su directo carácter intelectual. Se presenta como fuerza que se manifiesta en los hombres singulares como su concepción del mundo personal, determinante de sus acciones, en las relaciones que reflejan su situación social como fuerza objetiva de lo histórico-social, o sea, visto intelectualmente, siempre de un modo indirecto; este carácter intelectualmente indirecto se convierte, desde el punto de vista estético, precisamente en lo más directo, en signo del dominio de la nueva inmediatez artística»[10].

La «sensibilización» de lo intelectual –que pierde así su carácter abstracto– permite ir más allá de la fragmentariedad que es propia de lo singular; a su vez, la «intelectualización» de lo singular sensible –sin por ello perder su carácter sensible– es condición de posibilidad de contemplación (sensible) de lo universal abstracto. Se constituye de esta manera un todo nuevo y único. Un todo en dos sentidos diferentes (aunque complementarios): cualquier alteración de uno de los dos componentes implica una alteración del otro, pues de lo que se trata aquí es de una totalidad interna, de naturaleza necesaria para la obra de arte, sobre la que la obra funda su artisticidad; totalidad externa también, si desea hablarse así, pues en la obra de arte pierde lo singular su condición de fragmento y muestra su integración en el todo, una

[10] G. Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista,* México, Grijalbo, 1965.

imagen que la contemplación empírica, cotidiana, no permite. Totalidad de la obra y totalidad para nosotros que, en tanto que la contemplamos, podemos apreciar las relaciones que desbordan la condición fragmentaria de lo habitualmente percibido. Totalidad que alude a la significación universal de lo singular más que a su consistencia material o a su eventual valor ejemplar (que no queda excluido, como tampoco se excluye la consistencia material). Totalidad que se intuye de forma inmediata, sin necesidad de mediaciones, en la contemplación estética: un mundo completo en sí mismo, con pleno significado, que el artista pone ante nuestros ojos.

El lector rastreará con facilidad algunos antecedentes de esta reflexión lukácsiana. Ya se dijo que la problemática central, la dialéctica singularidad-universalidad, que el autor resuelve en la particularidad, pertenece al horizonte del pensamiento romántico y hegeliano; a su vez, la definición de la belleza artística en atención a un sistema de relaciones es propia de Diderot y alcanza su máximo desarrollo en la concepción kantiana de «idea estética». La naturaleza de lo típico –aunque sin esta terminología– se experimenta en la lectura de los grandes autores del siglo XVIII, también en la contemplación de sus más relevantes creaciones pictóricas. El predominio de la alegoría sobre el símbolo es cuestión con la que Winckelmann termina sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura.* También corresponde a Winckelmann –y es una de sus herencias reconocidas– la consideración según la cual podemos conocer los valores morales, religiosos, políticos, ideológicos, etc., de un pueblo a través de su arte, sobre la base de que existe una relación directa entre la situación económica, social y política y la creación artística. Es cierto que Lukács no desarrolla en concreto ninguna de estas concepciones, pero también lo es que su conocimiento permite una mejor aproximación a su pensamiento, en tanto que configura su horizonte teórico.

En el volumen tercero de su *Estética*[11] inserta Lukács el concepto de particularidad en una teoría específica del reflejo. Tal como indica al delimitar el fenómeno de la experiencia estética, el marco elegido es el de la reflexología de Pavlov, y no puede ser otro si se trata de una estética materialista. Ahora bien, deberá tenerse en cuenta que se intenta encontrar un terreno específico que excede los límites de ese marco, que va más allá de la mera reducción de los fenómenos psicológicos a los fisiológicos. La reflexología de Pavlov es el punto de partida de la investigación de Lukács, no el de llegada.

La pretensión es explícita: se propone insertar entre los reflejos condicionados (sistema de señalización 1) y el lenguaje (sistema de señalización 2) un tercer sistema, propio del arte y de la experiencia estética, al que deno-

[11] Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966. La división en volúmenes corresponde a la edición española, en traducción de Manuel Sacristán. El traductor explica en nota editorial previa los caracteres de esta obra y de su edición.

mina *sistema de señalización 1'*. Este sistema aparece ya en la vida cotidiana, pero encuentra en el arte su manifestación más concreta. Así como el reflejo propio del primer sistema se atiene a los hechos singulares, no puede captar más que hechos singulares, el sistema 1' rebasa el detalle, introduce efectos evocadores de carácter dinámico que, sin embargo, no pueden reducirse a lenguaje explícito so pena de acabar con su dinamismo y poder evocador (salvo, naturalmente, cuando ese lenguaje es de naturaleza poética). La marca «1'» propia de este sistema indica su posición intermedia, pues si del primero conserva, entre otros elementos, su referencia a lo singular y sensible –rasgos propios de la imágen artística–, del segundo aprehende lo abstracto y universal.

No es este el lugar adecuado para llevar a cabo una exposición crítica de las tesis de Lukács, el lector interesado deberá acudir a las páginas de su *Estética.* Pero sí cabe mencionar que la posición del autor se mueve, una vez más, en torno a las que fueron cuestiones problemáticas ya entre los teóricos dieciochescos. La naturaleza dinámica y evocadora del sistema de señalización 1' remite al planteamiento central de Diderot –en aquel aspecto que más interés suscitó en la «idea estética» de Kant–, según el cual lo propio de la obra de arte es el establecimiento de un entramado de relaciones que conducen siempre a un más allá diferente. Su sistema intermedio de señalización no está, tampoco, tan lejos de la pretensión de una facultad (del gusto) intermedia entre sensación y razón, fuera esa facultad la imaginación o no. Por otra parte, al centrar la investigación en el terreno de la teoría del reflejo, se adelanta –al menos en lo concerniente al ámbito de investigación– a las tendencias más actuales que se preguntan por el carácter neuronal de la experiencia estética. Además, por último, al tomar como punto de partida la intuición, no el razonamiento, es proclive a las críticas dellavolpianas de la estética romántica. Naturalmente, nada de todo esto dice algo a favor o en contra de su posición, se limita a situarla.

3.3. Galvano della Volpe, una nueva crítica del gusto

La estética marxista da un giro importante en la obra de Galvano della Volpe (1895-1968), aunque lo hace en un momento próximo a la gran crisis del marxismo, razón por la que su pensamiento, que tuvo una gran repercusión en los años sesenta , ha sido en buena parte olvidado. Della Volpe escribió diferentes libros, entre los que destaca *Crítica del gusto,* que aspira a la que Adolfo Sánchez Vázquez ha considerado reorientación radical de la estética y la teoría marxista del arte.

Aristóteles es referencia fundamental para el pensamiento de Galvano della Volpe, en el marco de la crítica a la que denomina estética romántica –caracterizada por su énfasis en la intuición como punto de partida de cual-

quier reflexión estética–, la preocupación por un nuevo *Laocoonte* –en la senda de la concepción lessingniana que distinguía con claridad las diferencias lingüísticas entre la poesía y las artes plásticas– y en debate con el estructuralismo marxista, al que, en un texto de carácter polémico, trata de «ajustar las cuentas».

Basta abrir las páginas de su *Crítica del gusto* para darnos cuenta de que estamos en un ámbito bien distinto del marxismo tradicional, un ámbito crítico para ese marxismo, que se ha interesado más por las ideas y sus referentes sociales que por lo específicamente estético. Entre todos los autores que se reclaman del marxismo, Della Volpe es el único que aborda con solvencia –no exenta de cierto hermetismo verbal– los problemas del arte desde el punto de vista del lenguaje. En su opinión, la hipótesis habitual, según la cual la intuición es el rasgo que distingue la artisticidad frente a la cientificidad, una hipótesis que los autores marxistas, lejos de criticarla, hacen suya, no sólo es plenamente romántica sino que no da cuenta de lo específicamente artístico y abre el ámbito del arte y la poesía al reino de la irracionalidad.

Della Volpe piensa, por el contrario, que el dominio de la poesía y el arte, el discurso poético y la imagen artística son plenamente racionales, tanto como puedan serlo el científico y el vulgar. Lo específicamente artístico no se comprende en terminos de expresión intuitiva del sujeto, tampoco en términos de recepción intuitiva por parte de los lectores y espectadores, el gusto no es una aceptación irracional sino una selección cualitativa, plenamente racional, de las obras, que en ese juicio –el de gusto– son comprendidas e interpretadas.

Las diferencias entre los tres tipos de discurso,vulgar, científico y poético deberán investigarse a tenor de la estructura misma del discurso. En este punto conviene señalar que Della Volpe hace suyos algunos de los postulados fundamentales de la lingüística estructuralista –de curso habitual en los estudios de filología, pero ignorada por los autores marxistas en este campo específico– y entra de lleno en el seno mismo de los debates por entonces mantenidos. No desconoce tampoco Della Volpe la teoría morrisiana del signo así como la evolución de la semiótica, tanto norteamericana como europea.

Su punto de partida se apoya sobre dos conceptos bien conocidos: denotación y connotación. Por el primero entendemos aquello a lo que el signo se refiere, al objeto que designa directamente («perro» es palabra que designa a un animal con figura claramente definida en el diccionario); por el segundo, connotación, los significados laterales que a este concepto pueden aplicarse, con los que puede ser usado en determinados contextos (la expresión «eres un perro», referida a otra persona, no dice que ésta sea, en sentido estricto, el animal al que el diccionario se refiere, introduce un matiz insultante que, a su vez, puede tener diferentes y matizados significados: el

carácter irracional de esa persona, su fidelidad rastrera, etc.). Della Volpe, sobre la base de esta distinción, da un paso más y propone distinguir, dentro de lo denotativo, entre términos «equívocos», propios del discurso vulgar, y «unívocos», específicos del científico. Además, considera que lo connotativo es polisentido o polisémico.

El lugar semántico del equívoco es la frase cuando constituye parte de un complejo lingüístico-formal, que sirve de texto para otros contextos. El discurso vulgar carece de precisión, es equívoco, permite que un término adquiera significados diferentes según los contextos que le acompañan e incluso en atención a las situaciones en las que se enuncia. Podemos decir que está abierto a múltiples posibilidades semánticas y que esas posibilidades se cumplen a medida que el complejo lingüístico se desarrolla. Su naturaleza abierta es la condición de su riqueza, y no es la menor el hecho de que esté en la base misma tanto del discurso científico cuanto del poético.

Si el discurso científico determina con precisión, eliminando la equivocidad del vulgar, el significado de los términos que emplea, de tal manera que no pueda variar, el discurso poético mantiene la diversidad semántica, el carácter polisémico, pero introduce un principio de necesidad según el cual, en esa frase poética, en ese discurso poético, el significado sólo puede ser ese y no otro: no por la eliminación del rasgo polisémico sino porque la formalidad del discurso determina la polisemanticidad. El discurso poético constituye en sí mismo un complejo lingüístico-formal individualizado y orgánico, que vale como contexto necesario y contingente para todo elemento suyo.

El viejo concepto de «totalidad», que tanto juego dio en la estética marxista» clásica», reaparece ahora en un marco distinto, el del lenguaje: la necesidad interna de los discursos poéticos establece una totalidad en la que no es posible mutilar singular alguno, pues precisamente por tal necesidad se evita la equivocidad que es propia del discurso vulgar.

Una pregunta importante queda en el aire: ¿cuál es la relación entre la obra de arte y la realidad exterior, entre el discurso poético y el objeto al que denota? Della Volpe rechaza las orientaciones sociologistas y contenidistas de la estética marxiana y se centra en la condición social del lenguaje, tomando como punto de partida la hipótesis que identifica lenguaje y pensamiento. El discurso vulgar es la base sobre la que puede levantarse, formalmente construido, el discurso polisémico, poético. Ahora bien, el lenguaje no es ni un instrumento ni una creación individual, la hipótesis que identifica lenguaje y pensamiento permite comprenderlo como un mediador entre el sujeto y el mundo, en un proceso histórico inacabado, siembre cambiante, dinámico. La relación se establece a través de esas vías, no existen otras.

Se comprende que la concepción dellavolpiana de la obra de arte, que alcanza su máximo desarrollo en lo que atañe al discurso poético, tiene con-

secuencias muy importantes en el campo de la estética, pero también en el ámbito de la crítica de arte y del gusto. Por lo pronto hace inviables las posiciones polémicas del realismo socialista, pero también las bases teóricas sobre las que el realismo socialista se construyó: la noción de tipicidad, la de imitación sufren una transformación radical en cuanto las adaptemos a la hipótesis dellavolpiana, incluso cabe decir que dejan de tener utilidad alguna. El rechazo de las obras vanguardistas es por completo invertido en la *Crítica del gusto,* que se transforman en referentes inmejorables de una investigación centrada en la estructura del lenguaje poético y no de los contenidos poéticos. El debate sobre Kafka o Joyce deja de tener sentido.

Bibliografía

1. Fuentes

A. Gramsci, *Cultura y literatura,* Barcelona, Península, 1967. A. Gramsci, *Antología,* México, Siglo XXI, 1970. V. I. Lenin, *La cultura proletaria,* en *Obras completas, 31,* Buenos Aires, Cartago, 1960. V. I. Lenin, *Sobre la literatura y el arte,* Moscú, Progreso, 1967. Mao Tse-tung, *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenán,* en *Obras escogidas, II,* Pekín, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1968. C. Marx, F. Engels, *Sur la littèrature et l'art,* París, Éd. Sociales, 1954. C. Marx y F. Engels, *Escritos sobre arte,* Barcelona, Península, 1969. C. Marx y F. Engels, *Textos sobre la producción artística,* Madrid, Comunicación, 1972. G. Plejánov, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social,* Moscú, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1958. A. Sánchez Vázquez (Ed.), *Estética y marxismo,* México, Era, 1970. J. Stalin, *El marxismo y los problemas de la lingüística,* Moscú, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1950. L. Trostky, *Literatura y Revolución,* Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964. A. A. Zdanov, *Literatura y filosofía a la luz del marxismo,* Montevideo, Pueblos Unidos, 1948.

2. Estudios

A. Banfi, *Filosofía del arte,* La Habana, ICAIC, 1967. F. Fernández Santos, *Historia y filosofía,* Barcelona, Península, 1966. E. Fischer, *La necesidad del arte,* La Habana, Unión, 1964. E. Fischer, *Arte y coexistencia,* Barcelona, Península, 1968. R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages,* París, Plon, 1963. A. Guiducci, *Dallo zdanovismo allo struttturalismo,* Milán, Feltrinelli, 1967. K. Kosik, *Dialéctica de lo concreto,* México, Grijalbo, 1967. G. Lukács, *Significación actual del realismo crítico,* México, Era, 1963. G. Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista,* México, Grijalbo, 1965. G. Lukács, *Ensayos sobre el realismo,* Buenos Aires, Siglo XX, 1965. G. Lukács, *La novela histórica,* México, Era, 1966. G. Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética,* México, Grijalbo, 1966. G. Lukács, *Problemas del realismo,* México, FCE, 1966. G. Lukács, *Estética,* México, Grijalbo, 1968. G. Lukács, *Goethe y su época,* México, Grijalbo, 1968. P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* París, Maspero, 1966. A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx,* México, Era, 1965. G. della Volpe, *Crítica del gusto,* Barcelona, Seix Barral, 1966. G. della Volpe, *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética,* Madrid, Ciencia Nueva, 1967. G. della Volpe, *Historia del gusto,* Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1987. A. Yegorov, *Arte y sociedad,* Montevideo, Pueblos Unidos, 1961.

Georg Lukács

Gerard Vilar

Conocido como el filósofo y crítico literario marxista más influyente del siglo XX, el sino de este hijo de la alta burguesía judía húngara del *fin-de-siècle* (Budapest, 1885-1971) es paradigmático de toda una generación de intelectuales centroeuropeos que se formaron a caballo entre dos mundos en desmoronamiento. Como Benjamin, Wittgenstein o Heidegger y toda la generación centroeuropea que vivió las dos guerras mundiales, el nazismo y los movimientos revolucionarios, György Szegedy von Lukács o Georg Lukács fue una personalidad intelectual de primera fila profundamente marcada por ese tiempo de extremos horrores, tragedias y esperanzas. Pensador y crítico de gran precocidad, desde su primera obra, *El alma y las formas,* publicada primero en húngaro en 1910 y luego en alemán al año siguiente, tematiza las escisiones de su existencia, su cultura y su época intentando conjurarlas por medio de la teoría en un discurso impregnado de pesimismo elitista, nostalgia postromántica y misticismo germánico. Esta primera obra, constituida por un conjunto de ensayos literarios de gran brillantez que le depararon un temprano y amplio reconocimiento intelectual, trata de salvar mediante el ensayo entendido «como obra de arte»[1] el divorcio y hasta el choque entre lo que, en el lenguaje neokantiano de Simmel y la *Lebensphilosophie,* llamaba las formas y la vida. Sus fascinantes pero oscuras reflexiones sobre la naturaleza del ensayo, sobre Kierkegaard, sobre poetas y escritores como Novalis, Stefan George, Rudolf Kassner, Theodor Storm o Lawrence Sterne, desembocan en la elaboración una aristocrática «metafísica de la tragedia» que, frente a un mundo condenado a la descomposición propone el esteticismo artístico y literario como única vía de salvación individual. En el conflicto trágico entre el arte y la vida sólo el primero vale y salva, pues «la vida es una anarquía del claroscuro: nada se cumple del todo y nada llega a su fin... todo fluye y se mezcla... todo se destruye y derriba, jamás florece nada hasta la vida real»[2]. En cambio, «la literatura, el arte y la filosofía tienden abierta y rectilíneamente a las formas», a la unidad y completud; de ahí que «sólo la forma depurada... puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino»[3]. En *Cultura estética,* otra colección de ensayos literarios contemporánea de la anterior, Lukács abundaba más claramente en la tesis según la cual suponiendo que haya

[1] G. Lukács, *El alma y las formas. Teoría de la novela, Obras Completas,* vol. I, Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 16.
[2] *Id.,* p. 244.
[3] *Id.,* pp. 25 y 274.

una cultura sólo podría tratarse de una cultura estética, porque ésta es la unidad de la vida, el arte de la vida, hacer de la vida un arte.

Esta esteticista *metafísica del descontento,* producto de su primera etapa vital en Budapest, comenzó a experimentar una evolución tras su marcha a Heidelberg y sus varias estancias en Italia durante los años de la I Guerra Mundial. De esa época de amistad con los neokantianos Simmel, Lask y Weber datan las primeras tentativas sistemáticas de Lukács. Escribió una extensa filosofía del arte conocida como *Estética de Heidelberg,* que permanecería inédita hasta su muerte, y cuyos dos volúmenes se proponían responder a la pregunta de corte kantiano: «existen las obras de arte, ¿cómo son posibles?». Pero de ese período el trabajo que le reportó más renombre fue la aún hoy reconocida *Teoría de la novela* (1916), donde sostiene que la novela es el género por excelencia de esta época moderna, de alienación, infeliz y desgarrada, la forma que es «más que ninguna otra, expresión del desamparo trascendental... la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad»[4]. Dicha obra fue escrita bajo la fascinación por la obra de Dostoiewski, sobre quien quería escribir su tesis de habilitación, y en ella encontramos con toda claridad el enfoque normativo y la crítica lukácsianas y que le enfrentaron a las grandes tendencias de las vanguardias del siglo XX hasta llevarle a defender frente a ellas el «realismo socialista». Para Lukács, a diferencia de lo que ocurría en el mundo antiguo, en el mundo moderno la sociedad se ha convertido en una segunda naturaleza que arroja la existencia de los individuos al extrañamiento y a la alienación[5]. Frente a esta realidad, «la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida», pues Lukács entiende que «toda forma es disolución de una disonancia básica de la existencia»[6]. Al contrario, pues, que la tesis de Adorno, el arte y la literatura deben ser afirmativos y buscar configurar una totalidad que se contraponga al carácter fragmentario y falto de sentido de la realidad. Pero puesto que «la novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada»[7], sólo puede entenderse como producto de esta época, de modo que, como toda forma literaria y todo arte sólo puede entenderse desde una perspectiva sociohistórica. Así pues, puede afirmarse que desde *La teoría de la novela* la estética de Lukács gira ya en torno a esta doble perspectiva: la *normativa,* ligada a la noción de totalidad y la *descriptiva* ligada al análisis sociológico e histórico de las obras. Y la problemática relación entre ambas determinará las debilidades teóricas, morales y políticas de su estética.

La obra y la vida de Lukács, sin embargo, dio un vuelco al final de la Gran Guerra: al igual que Saulo se convirtió en Pablo, Lukács abrazó con intensidad extrema el marxismo revolucionario y participó como dirigente en la Revolución húngara de 1918-1919. Derrocado el gobierno revolucionario, se exilió largos años en Viena y luego en Moscú, y no dejó su condición de exiliado hasta volver a Budapest tras la II Guerra Mundial. El abandono del pesimismo individualista, del

[4] *Id.,* pp. 308 y 323.
[5] Para este concepto de «segunda naturaleza», *id.,* pp. 329-333.
[6] *Id.,* pp. 327 y s.
[7] *Id.,* p. 419.

esteticismo, de Dostoiewski y un Kant trágico, y su sustitución por el materialismo histórico de Marx y el espíritu de reconciliación mediante la negación de Hegel, dieron lugar a la obra de filosofía marxista más sugerente e influyente del siglo: *Historia y consciencia de clase* (1923), libro justamente célebre aunque falso y, en su núcleo, totalitario. Articulado en torno a la categoría de totalidad, Lukács sostiene en dicha obra que el punto de vista del proletariado es el único punto de vista verdadero, el que permite una comprensión correcta de la totalidad de la realidad y la historia en ese momento crítico de la misma que es la del paso del capitalismo al socialismo. La mayor originalidad del libro de Lukács es, no obstante, la categoría de cosificación que introduce en el ensayo central con la que reformula su interpretación de la existencia alienada de los individuos bajo el capitalismo y su exigencia de una existencia auténtica y plena que sólo puede posibilitar el comunismo. Para construir esta categoría de cosificación Lukács se basa en algunas nociones y argumentos de la estética del clasicismo y el idealismo alemán. Así, por ejemplo, en Schiller y su crítica de las escisiones que vive el hombre moderno según las *Cartas sobre la educación estética del hombre;* o en el concepto expresivista de trabajo inspirado en el modelo del artista creador que encontramos en Hegel y heredado por Marx que sirvió de base para la crítica del trabajo alienado junto con la noción weberiana de racionalización[8].

Aunque Lukács hizo posteriormente autocrítica por izquierdismo de sus posiciones filosóficas y políticas plegándose al dogmatismo estalinista, esta aspiración a la personalidad no alienada, el hombre entero y auténtico, es un motivo central tanto de su estética como de su filosofía política que traspasará toda su obra posterior. Dicho motivo quedaría quintaesenciado en un pequeño ensayo escrito en 1938[9] en el que se apunta el criterio normativo estético-político de la noción de realismo defendido por Lukács frente a las diversas formas de vanguardismo: una obra o estilo artístico vale «según que se adopte como fundamento de la creación artística el resultado de la destrucción humana proporcionado por el capitalismo, o que se plasme también simultáneamente la lucha en contra, la grandeza y la belleza de las fuerzas humanas que se destruyen, que se rebelan contra ello con mayor o menor éxito»[10]. Esta «defensa de la dignidad humana pisoteada» le permitirá a Lukács defender a Balzac frente a Flaubert, a Gorki frente a Musil y a Thomas Mann frente a Kafka. Los segundos, junto a Eliot, Joyce, Beckett y Benn representarían la claudicación frente a la fragmentación, el individualismo, la alienación y la injusticia del capitalismo, la «decadencia ideológica» burguesa[11], mientras que los primeros representarían al auténtico arte literario proporcionando una perspectiva totalizadora de la realidad histórica que apunta hacia la emancipación de la humanidad. Frente al caos que «es el fundamento ideológico del vanguardismo» el realismo revela el orden y el sentido de la realidad objetiva[12]. Con esta estética normativa Lukács

[8] *Historia y consciencia de clase,* Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 184 ss., 129 ss.

[9] «El ideal del hombre armónico en la estética burguesa», *Problemas del realismo,* México, 1966, pp. 111-124.

[10] *Id.,* p. 119.

[11] Cfr. su trabajo *La significación actual del realismo crítico,* México, Era, 1963, y *Marx y el problema de la decadencia ideológica.*

[12] *Materiales sobre el realismo,* Barcelona, Grijalbo, 1977, pp. 23, 31 s., etc.

escribió algunos de sus más brillantes trabajos sobre la literatura clásica alemana, sobre la novela histórica o sobre la novela del XIX francesa, rusa y alemana[13]. Sin embargo, de su coherencia, la posición de Lukács tendrá, lógicamente, una mayoría de detractores. Su «reconciliación forzada», como la calificara Adorno, o «pacto con el diablo», a decir de Steiner, no puede leerse hoy más que como resultado de una razón que se puso al servicio del dogma marxista. Pues para Lukács, como para el marxismo ortodoxo, el arte era en última instancia un campo para las batallas ideológicas de la lucha de clases, de modo que todo artista y toda obra son *partidarios* quiéranlo y sépanlo o no de una clase o de la otra[14]. De ahí la defensa lukácsiana del «realismo socialista» aunque englobándolo en una tendencia histórica general denominada «realismo crítico».

Tras su vuelta a Budapest al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y con el paréntesis de su participación en el gobierno antiestalinista de 1956 y su confinamiento por los rusos en Rumania durante muchos meses, Lukács se entregaría a la vida académica como profesor universitario, así como a una serie de proyectos de carácter sistemático entre los que descuella con mucho la *Estética*, una obra de casi dos mil páginas con pretensión totalizante centrada en las categorías de «reflejo» *(Wiederspiegelung)* y «particularidad» *(Besonderheit)*[15]. Se trata de una obra de un academicismo más bien decimonónico y de inspiración fundamentalmente hegeliana. Al igual que para Hegel, para Lukács el arte es una forma peculiar de conocimiento de la realidad en un plano superior, una forma diferente que la ciencia, pero que tiene el mismo origen que ésta, a saber, la vida cotidiana de la cual tanto el arte como la ciencia se han separado progresivamente en el curso de la historia[16]. Toda obra de arte «refleja» de un modo verdadero o falso (o ideológico) el mundo objetivo. La «verdad objetiva» que refleja el arte[17] es de distinta naturaleza que la verdad universal de la ciencia. Las categorías de «particularidad» y, subsidiariamente, de «tipicidad», vienen aquí a articular frente a lo universal y a lo singular el tipo de reflejo estético de la realidad[18]. Con esta operación Lukács pone en el centro de su estética la vieja categoría de *mímesis* y las ideas de la poética aristotélica acerca de la verosimilitud y lo típico[19]. Pero, a diferencia de lo que encontramos en las estéticas clasicistas, en Lukács la *mímesis* queda normativamente atrapada por una filosofía de la historia escatológica que afirma la irreversibilidad del advenimiento del comunismo e interpreta el arte en el marco de las luchas ideológicas por la consumación de dicho fin de la historia. El arte, pues, tiene una misión social, una función como «autoconsciencia de la evolución de la humanidad» en la «lucha por la liberación»[20].

[13] Cfr. *Goethe y su época; Realistas alemanes del siglo XIX; Balzac y el realismo francés; El realismo ruso en la literatura universal; La novela histórica.*

[14] Cfr. *Materiales..., passim; La significación...*, pp. 113-177; *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo, 1969, cap. XI.

[15] *Estética*, 4 vols., Barcelona, Grijalbo, 1966 y 1967. Resulta fundamental para entender esta obra-río el trabajo anterior, *Prolegómenos a una estética marxista, cit.*

[16] *Estética*, vol. 1, caps. 1 a 3.

[17] «Arte y verdad objetiva», *Materiales sobre el realismo, cit.*, pp. 187-241.

[18] *Estética*, vol. 3, cap. 12. Véanse también los *Prolegómenos a una estética marxista, cit.*, caps. I-V.

[19] *Id.*, vol. 2, caps. 5-12. Para lo «típico», véanse también los *Prolegómenos...*, caps. XV y XVI.

[20] *Id.*, vol. 4, cap. 16, y *Prolegómenos...*, cap. XVII.

Bibliografía

Las obras completas de Lukács en lengua alemana, aunque no se trata de una edición crítica ni completa, se encuentran disponibles: *Gesamtausgabe,* Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1962 ss. En lengua castellana también se inició una edición de las Obras Completas, Barcelona, Grijalbo, 1966 ss., que debía tener más de 25 volúmenes, de los que aparecieron 15. La mayoría de los textos de Lukács se encuentran traducidos en español. Un par de antologías sobre el tema central de la estética lukacsiana son: G. Lukács, *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1966, y G. Lukács, *Problemas del realismo,* México, FCE, 1966. De notable interés son las *Conversaciones con Lukács,* Madrid, Alianza, 1969, mantenidas con Holz, Kofler y Abendroth. La mejor biografía existente es la de A. Kadarkay, *Georg Lukács,* Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, 1994. Obras y artículos importantes sobre el autor y su estética son: T. W. Adorno, *Polémica sobre el realismo,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 41-89; T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism,* Berkeley, University of California Press, 1976; F. Jameson, *Marxism and Form,* Princeton U.P., 1971; B. Királyfalvi, *The Aesthetics of G. Lukács,* Princeton U.P., 1975; L. Kolakowski, *Las principales corrientes del marxismo,* Madrid, Alianza, 1983, vol. 3, pp. 249-299; G. Steiner, *Lenguaje y silencio,* Barcelona, Gedisa, 1982.

Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort

Gerard Vilar

Uno de los fenómenos más llamativos en el arte del siglo XX es, tras la conquista de su autonomía en el XIX, su nueva, compleja y ambivalente relación con un público cada vez más amplio y su progresiva conversión en mercancía, en objeto de producción y consumo. Las nuevas funciones del arte y el efecto que éstas tienen en su definición fueron las principales preocupaciones de las reflexiones estéticas de los miembros de la Escuela de Francfort. Se llama así a aquella corriente crítica del pensamiento filosófico y social que se agrupó en torno al Instituto de Investigaciones Sociales creado en la ciudad de Francfort en 1923, trasladado a Estados Unidos a causa del advenimiento del nazismo en los años treinta y vuelto a su ciudad de origen en los cincuenta. Entre los miembros del colectivo destacan los nombres de Horkheimer (1895-1973) y Adorno (1903-1969) quienes constituyeron la columna vertebral del Instituto, así como W. Benjamin (1892-1940), H. Marcuse (1898-1979), L. Löwenthal (1900-1993) y otros que mantuvieron una relación más o menos estrecha con el mismo y elaboraron sus preocupaciones estéticas en una relativa comunidad de ideas. Se suele hablar también de una «segunda generación» de francfortianos entre los que se hallarían J. Habermas (n. 1929) y A. Wellmer (n. 1933), e incluso de una «tercera generación» formada por discípulos de éstos como M. Seel (n. 1954) o Ch. Menke (n. 1957).

El pensamiento de los francfortianos se articulaba en torno a la idea de un tipo de discurso teórico distinto al tradicional al que llamaron «teoría crítica». Esta pretendía ofrecer no sólo explicaciones teóricas de los fenómenos sociales, sino a la vez la crítica normativa de los mismos, y no desde una moral abstracta e ideal, sino desde una perspectiva inmanente a la misma sociedad e historia al modo de la crítica de la economía política defendida por K. Marx. La teoría crítica era en esto, pues, heredera del marxismo, y constituiría, hasta finales de los años sesenta, una de las corrientes más significadas de lo que se ha denominado «marxismo occidental»[1]. En particu-

[1] Cfr. P. Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

lar, el neomarxismo francfortiano se caracterizaba por no creer ya en el proletariado como sujeto de la historia ni en que la lucha de clases llevaría a la emancipación de la humanidad. Los francfortianos, sin embargo, conservaron el momento crítico materialista y científico interdisciplinario del marxismo clásico, así como la perspectiva utopista y la exigencia de una vida pacificada, aunque totalmente desligadas de las nociones de «socialismo» o de «comunismo».

En la estela de esa tradición que arranca de Schelling y Hegel y a través de Marx llega a Lukács, los francfortianos apoyaron sus puntos de vista críticos no en una ética sino en una filosofía de la historia, y más concretamente en una filosofía negativa o trágica de la historia. Una filosofía de la historia es un conjunto de convicciones metafísicas acerca del sentido de la historia, su evolución, su lógica y su meta. Como hijas de la Ilustración insatisfecha, las filosofías trágicas de la historia como la hegeliana o la marxista fueron críticas del optimismo ilustrado acerca del progreso. Pusieron el énfasis en la lado negativo y destructivo del mismo, en la lucha, la escisión, la alienación y los conflictos insolubles para el individuo. Pero creyeron que, a pesar de todo, la historia avanza, aunque sea por su lado peor, hacia la emancipación, la realización de un orden racional y armónico de sociedad de individuos libres. Los idealistas alemanes, muy influidos por Schiller y los románticos, concedieron al arte un papel muy central en sus filosofías de la historia de denuncia contra la negatividad, de combate contra la alienación, de iluminación de las conciencias, de conservación del momento utópico de afirmación de la libertad y la solidaridad. Este papel quedó ciertamente disminuido en el marxismo clásico, pero con Lukács y Bloch recuperó su centralidad. Los francfortianos prosiguieron en esta línea de estéticas construidas sobre una filosofía de la historia cuyo tema central es la función del arte en el proceso histórico.

En una perspectiva cronológica, las contribuciones originales de la Escuela de Francfort a la estética y la sociología del arte comienzan en los años treinta con algunos trabajos de Benjamin sobre las vanguardias, la relación del arte con las nuevas técnicas en el capitalismo de entreguerras y sus estudios preparatorios de la arqueología de la modernidad, que debía cristalizar en la fallida *Obra de los Pasajes*, proyecto truncado por la muerte de Benjamin en 1940 en la frontera española. Estos trabajos, cuya adscripción sin más a la perspectiva estricta de la teoría crítica es ciertamente discutible, tuvieron una considerable influencia en el desarrollo de las categorías estéticas sobre todo de Adorno, quien fuera amigo personal de Benjamin desde los años veinte, y actuaron como una auténtica provocación intelectual sin la cual es difícilmente explicable la crítica de la industria cultural que desarrollaron en los años cuarenta en el exilio americano.

Desde finales de los años veinte, Benjamin se interesó por el impacto que las nuevas tecnologías y los nuevos fenómenos sociales y políticos esta-

ban teniendo sobre el arte, su relación con el público y la moderna cultura capitalista y urbana. Entre ellos Benjamin destaca, sobre un fondo de creciente cosificación y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la *atrofia de la experiencia* y la *atrofia del aura* de las obras de arte. El nuevo orden de relaciones sociales que se extiende por las grandes metrópolis occidentales desde el siglo XIX y los acontecimientos catastróficos como la I Guerra Mundial o el caos y hundimiento de la república de Weimar tuvieron como consecuencia transformaciones fundamentales en las formas de relación entre los hombres, entre los hombres y la naturaleza, y entre los hombres y el universo simbólico en el que están inmersos. Una transformación principal es la que afecta a la experiencia. La decadencia o atrofia (*Verfall*) de la experiencia, esto es, de ese saber sedimentado que resulta del trato continuado con las cosas o las personas, es el resultado de unas formas de vida alienantes que privan a los individuos de sus viejas capacidades de aprendizaje y emancipación asentadas en la tradición. La modernidad trae, al tiempo que ese enorme progreso de la técnica, el progresivo empobrecimiento de los individuos y la liquidación de la tradición[2].

Ello tiene consecuencias importantes para las artes y la literatura. Por de pronto, artes enteras como la de narrar se encuentran en una crisis total e irreversible[3]. Pero no son todo pérdidas lo que trae la atrofia de la experiencia y la tradición. El trato con las obras de arte también se modifica de raíz. Ahora, en todos los órdenes de la vida y también en el del arte y la literatura, los individuos disueltos en la masa sólo son capaces de tener *vivencias* o vivencias del *shock*. Ya Baudelaire en el siglo XIX había tomado nota de la importancia de la vivencia del shock en su famoso soneto *A une passante*, donde, en lugar de la vieja experiencia del amor y la belleza, ésta se nos ahorra en favor de una revelación de las posibilidades no cumplidas de la misma, del «amor a última vista». Así, en la esfera de la recepción de las obras de arte, en lugar de la vieja experiencia de la lectura reposada de la obra en el marco de la tradición, el arte nuevo nos ofrece más bien la posibilidad de lo que Benjamin llama *iluminaciones profanas*, esto es, vivencias de un shock revelador de sentido, de las que las obras de los dadaístas y de los surrealistas nos ofrecen modelos ejemplares[4]. Iluminación (*Erleuchtung*), un término procedente de las tradiciones místicas judeocristianas, ya había sido reivindicado por Rimbaud en el siglo XIX como forma de revolución de la experiencia del arte y la poesía. Benjamin reivindica también las iluminaciones como shock emancipador, revelador de un sen-

[2] Cfr. «Experiencia y pobreza», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 165-173 (*Gesammelte Schriften*, Francfort: Suhrkamp, 1982, vol. II, pp. 210-219).

[3] «El narrador», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 111-134 (GS, II, pp. 438-465).

[4] «El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea», *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62 (GS, II, pp. 295-310).

tido profano que en un mundo ya sin tradiciones es salvado, así, de la pérdida irremisible[5].

Indesligable de las transformaciones en el ámbito de la experiencia es el fenómeno de la atrofia del *aura*. La modernidad trae consigo un proceso de secularización y profanización que desliga poco a poco al arte de las funciones culturales que había tenido en el pasado. Las obras de arte dejan de formar parte de ritos y liturgias, dejan de ilustrar o narrar mitos o historias sagradas. Su función es ahora de tipo cultural. Como ya había anticipado Hegel, el arte conquista su autonomía y con ello su función histórica tradicional es superada. Por otro lado, la ciencia y la técnica tienen un impacto revolucionario en las artes. Las obras empiezan a ser reproducibles a través de nuevos medios técnicos de impresión y grabación que dan lugar, incluso, a prácticas artísticas enteramente nuevas como la fotografía y el cine. Y aunque siempre hubo algunos medios para reproducir el arte como el grabado o la litografía, las dimensiones y el impacto de las nuevas técnicas de reproducción determina una nueva era.

Benjamin intenta determinar las características de esta nueva era con ayuda de la categoría de *aura*, en realidad una metáfora de tintes también místicos y esotéricos como tantas otras de su obra, que define como la «manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)»[6]. No es evidente lo que Benjamin entiende por aura, que para empezar hay que distinguir de la autenticidad de una pieza artística, que es lo que constituye el aquí y el ahora del original y que jamás será reproducible. El aura tiene que ver con la tradición y la caída del aura con la liquidación de la tradición en la herencia cultural a la que antes hemos aludido. Así, refiriéndose a una estatua antigua de Venus, Benjamin observa que ésta «estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura»[7].

El modo aurático de existencia de las obras de arte está ligado a la función ritual y a la tradición. La definición de aura como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultual de la obra en categorías de percepción espacio-temporal. La autonomización del arte y su reproductibilidad técnica le emancipan de aquella función y con ello se produce la caída del aura. Esta estriba, en opinión de Benjamin, en dos circunstancias que a su vez depen-

[5] Cfr. la nota sobre W. Benjamin en este mismo volumen.

[6] «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 24 (GS, I, p. 479). Las primeras reflexiones de Benjamin sobre el aura se encuentran en sus protocolos de prueba de drogas del año 1930, en los que discute las concepciones banales de los teósofos. Cfr. *Haschich*, Madrid, Taurus, 1995, pp. 118 s. (GS, VI, pp. 588 ss.).

[7] *Ibid.*, p. 25 (I, 480).

den de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. De un lado, la aspiración de éstas a acercar espacial y humanamente las cosas, que es tan apasionada; de otro lado y en segundo lugar, como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. «Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible»[8].

Con ello, frente al valor cultual que tenían las obras auráticas, pasa a predominar en las obras posauráticas reproductibles el valor exhibitivo. En la fotografía y en el cine ello se muestra en grado sumo y modifica la relación de la masa para con el arte en un sentido progresivo. Y por varias razones. Pues, sostiene Benjamin, frente a la disociación de la actitud crítica y la fruitiva, en el público del cine, de un Chaplin por ejemplo, coinciden ambas actitudes[9]. Además, el cine rompe con las formas de recepción individualizadas e íntimas, caracterizadas por el recogimiento y el juicio ponderado propios de la literatura moderna o la pintura, y se abre a formas de recepción colectivas y simultáneas como la de la arquitectura, que antaño sólo tuvo el epos. Ello nos remite a una experiencia estética ya no especializada ni museística. La misma que buscaban el dadaísmo y el surrealismo: la de la destrucción sin miramientos del aura con los montajes, los collages y las ensaladas de palabras. Así, la obra de arte pasa a ser un proyectil que choca con todo destinatario, como en el cine[10]. El choque de imágenes imposibilita el recogimiento tradicional frente a la obra e induce una forma dispersa de participación de las masas.

Pero ahí donde otros no ven más que disipación y pasatiempo para iletrados, una forma de consumo que no requiere esfuerzo alguno, Benjamin ve un potencial emancipatorio, pues la masa dispersa no se sumerge en la obra como en la recepción íntima tradicional, sino que, por contra, sumerge en sí misma a la obra artística. La percepción sensorial ha sido irreversiblemente modificada por la técnica. Esta «recepción en la dispersión» que se hace notar en todos los terrenos del arte es signo de nuevas tareas para las que puede «movilizar a las masas» como lo hace actualmente el cine[11]. Estos cambios son interpretados por Benjamin desde esa filosofía trágica de la historia que ve en la deshumanización un momento negativo, de alienación, que un día en un salto cualitativo mesiánico se trocará en redención: «En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de

[8] *Ibid.*,
[9] *Ibid.*, p. 44 (I, p. 496).
[10] *Ibid.*, p. 51 (I, p. 502).
[11] *Ibid.*, p. 54 (I, p. 505).

humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto»[12].

En algunos momentos, el discurso benjaminiano aparece fuertemente radicalizado por el lenguaje y la situación política europea de los años treinta. Al final del trabajo sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad, por ejemplo, nos hallamos ante una condena del esteticismo fascista y de la estética de la guerra defendida por el futurista italiano Marinetti. A la estetización de la política Benjamin contrapone la politización del arte en sintonía con las posiciones de la izquierda marxista. Incluso en el prólogo a ese trabajo Benjamin sostiene que las categorías de su análisis no sólo son inútiles para los fines del fascismo, sino que incluso son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística. Ciertamente abundan en esta última época de la obra de Benjamin los términos marxistas y las afirmaciones políticas de orientación prosoviética. Y aunque su marxismo fuera totalmente excéntrico y su prosovietismo absolutamente ingenuo y emocional, ya le depararon conflictos con las cabezas visibles de la Escuela de Francfort, Adorno y Horkheimer, quienes por un lado le censuraron el uso de toscas categorías del marxismo ortodoxo y su «materialismo antropológico» y, por otro lado, discreparon completamente del diagnóstico optimista de Benjamin acerca del potencial emancipatorio del cine y de las iluminaciones profanas dadaístas y surrealistas para generar «descargas revolucionarias» y movilizar a las masas en favor de la revolución. Por el contrario, Adorno y Horkheimer con profundo pesimismo vieron en todo ello sólo nuevas formas de alienación y el potencial emancipatorio conservado sólo por aquellas formas de arte que, como el atonalismo en la música o el antihumanismo de Kafka y Beckett en la literatura, se enfrentan negativamente con las nuevas realidades que la barbarie capitalista y la glaciación estalinista imponen.

La primera concreción de este punto de vista se produjo en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), ese extraño libro resultado de la elaboración de las notas que la mujer de Adorno tomara de las discusiones que éste y Horkheimer mantuvieron en Los Angeles durante la Segunda Guerra Mundial, y uno de los libros más sintomáticos del pensamiento del siglo XX, grande como el *Tractatus* wittgeinsteniano y tan falso como él[13]. En dicha obra se intenta comprender cómo ha sido posible que la civilización que creyó poder liberar a los hombres de la servidumbre de la naturaleza y de la opresión política mediante la ciencia y la técnica y que hizo la promesa de la felicidad terrenal mediante el progreso, esa misma civilización diera lugar al nazismo, la mercantilización de la vida, el despotismo estalinista y la destrucción de la naturaleza. En suma: por qué en lugar de la promesa ilustrada de la eman-

[12] «Experiencia y pobreza», ed. cit., p. 173 (GS, II, p. 219).

[13] *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

cipación se había entrado en un nuevo estadio de la barbarie, por qué el progreso se había trocado en regresión, esa inversión dialéctica a la que alude el título del libro. Los autores de esta obra responden ensayando lo que ya había intentado Benjamin: elaborar un nuevo concepto de historia que pudiera dar cuenta de la dura realidad del presente. Pero lo hicieron en un espíritu mucho más negativo y pesimista que el de aquél. Inspirados en parte por Nietzsche, Max Weber, Freud y Ludwig Klages, el gran crítico de la dominación técnica de la naturaleza, realizan una contundente crítica de la Ilustración como despliegue de una forma de racionalidad destructiva y opresora.

Esta forma de racionalidad, que tiene sus orígenes en la antigua Grecia y está presente en la mitología misma, es entendida como la confluencia de racionalidad *formal* y de racionalidad *instrumental*. La racionalidad formal se manifiesta en la tendencia irrefrenable a producir sistemas, unitarios y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento, sistemas que priman lo cuantitativo sobre lo cualitativo, la unanimidad frente a la pluralidad, y la coherencia frente a la dispersión, como es el caso de la ciencia, la metafísica sistemática, etc. La razón formal está dominada por el principio de no contradicción y pertenece a las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual, pero no a las del arte y la literatura, que así se convertirán en fuente posible de otro tipo de racionalidad alternativo que llamarán «mimética».

La racionalidad instrumental, por otro lado, es la racionalidad que tiende a la cosificación de todo en tanto convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento de un proceso social o natural. En la técnica, en la economía y en la burocracia estatal se encuentran las manifestaciones más características de esta forma de razón que persigue la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y es ciega e irracional frente a los fines. También aquí las formas artísticas que no se pliegan a ninguna funcionalidad social inmediata constituirán para Adorno y Horkheimer un poder de resistencia contra la cosificación dominante. Ya Max Weber había entendido los procesos de racionalización característicos del capitalismo en los términos de la metáfora de la «jaula de hierro» que progresivamente atenaza la sociedad moderna, pero el diagnóstico que se hace en la *Dialéctica de la Ilustración* va mucho más allá de Weber –y, por supuesto, de Marx– hasta la prehistoria de la razón y el pensamiento conceptual. La tesis central del libro reza «el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología»[14], y hay que entenderla como un alegato contra las fuerzas que tienden a la liquidación de lo individual y heterogéneo en favor del dominio de lo general y abstracto. La principal víctima de todo este proceso es la naturaleza, incluyendo la naturaleza

[14] *Ibid.*, p. 56.

humana que es reprimida en la subjetividad moderna que persigue la mera autoconservación. Frente a lo que tiene la fuerza de una ley o un teorema, el arte auténtico se revela como un lugar de resistencia y diferencia, como negación de un mundo atroz y como *promesse de bonheur*, en la fórmula stendahliana que usarán con frecuencia. Adorno elaborará posteriormente esta intuición con gran rigor en su estética negativa[15].

La estética crítica que se contiene en la *Dialéctica de la Ilustración* es una estética normativa: distingue el arte auténtico del arte mercantilizado e ideológico que se ha entregado a lo que Adorno y Horkheimer llaman *industria cultural*. «Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe... Pero el arte de la reproducción se ha entregado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción»[16]. Nos encontramos, pues, aquí, con un diagnóstico opuesto al de Benjamin aunque hecho desde la afinidad espiritual: las nuevas ténicas de reproducción artística son formas de regresión que llevan la «atrofia de la fantasía» y la «cosificación de las almas». En un emblemático pasaje se afirma que «cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz. La eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de las formas de trabajo, al mundo de la experiencia de los pueblos y asimila tendencialmente a éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado»[17]. Esto último es lo que intenta preservar el arte auténtico, que es el arte de vanguardia, mientras que su antítesis es la industria cultural que «fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario»[18].

La industria cultural es la más refinada forma de dominación en la que la técnica se pone, en el medio del placer y el entretenimiento, al servicio de la opresión, la liquidación de la subjetividad y la autonomía individual. Para Horkheimer y Adorno, el cine de entretenimiento americano, y particularmente los dibujos animados del Pato Donald, la música ligera y el jazz, la radio y la televisión, entonces incipiente, tienen una función esencialmente represora e incitadora de la conformidad y la sumisión del individuo frente al orden existente. La industria cultural persigue como fin «martillear en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda

[15] Cfr. la nota sobre la estética adorniana en este mismo volumen.

[16] *Dialéctica de la Ilustración*, ed. cit., p. 72.

[17] *Ibid.*, p. 89.

[18] *Ibid.*, p. 173.

resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad». El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos[19].

Un buen ejemplo del significado de la crítica cultural practicada por Adorno y Horkheimer la encontramos en la descalificación sin matices que Adorno hizo del jazz como forma de reacción e inducción del conformismo combinando para ello argumentos tecnicomusicales con argumentos tomados del psicoanálisis y de la sociología. Negando todo potencial de liberación de la fantasía cultural, de renovación de las formas de percepción, y de expresión de la naturaleza reprimida, Adorno sostenía que el jazz es sólo una falsa apariencia de música rebelde, pues bajo el lenguaje de unas supuestas improvisaciones y libertades estilísticas se ocultan unas cuantas fórmulas simples incansablemente repetidas, y el supuesto gesto de rebeldía se asocia siempre en el jazz a «la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico, que se subleva contra la figura paterna pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión»[20]. El jazz es una forma de mercancía de consumo cultural cuya función es la domesticación de la subjetividad rebelde, el entrenamiento en la docilidad en el paródico frenesí, la castración de toda fuerza auténticamente explosiva. Fenómenos como el jazz traen además, la supuesta cancelación de la diferencia entre un arte autónomo «superior» y un arte comercial. Aunque esta distinción sea discutible, para Adorno es esencial. Al igual que en la publicidad se mezcla la producción en masa que rebaja toda cultura con el cubismo y la prosa de Joyce, «aquel que ante la creciente respetabilidad de la cultura de masas se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un trítono equipado con *dirty notes* ha capitulado ya ante la barbarie»[21]. Así, «el jazz es la falsa liquidación del arte: en vez de realizarse la utopía se trata de que desaparezca del texto»[22].

Interpretaría injustamente a los francfortianos quien viera en estas críticas la característica posición de los típicos mandarines culturales alemanes, elitistas y horrorizados por las profanaciones de los templos de la sagrada *Kultur*. Pues lo que más les indignaba era la convicción de que la industria cultural era un producto sintético y cínicamente impuesto desde arriba. En una conferencia de los años sesenta Adorno reveló que en los primeros

[19] *Ibid.*, p. 183.

[20] «Moda sin tiempo. Sobre el Jazz», *Prismas.La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 127. Un texto clave para la crítica de toda música integrada en la industria cultural es «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído», recogido en *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 17-70.

[21] *Ibid.*, p. 135.

[22] *Ibid.*, p. 141.

borradores de la *Dialéctica de la Ilustración* habían utilizado la expresión «cultura de masas», pero que la habían sustituido para no dar a entender que se trata de una cultura que surge espontáneamente de las masas, la forma contemporánea del arte popular. Por el contrario, la industria cultural es un orden ideológico creado desde arriba para impedir la formación de individuos autónomos, que juzguen y decidan por sí mismos[23]. Adorno criticó a Benjamin por no haber sabido ver el mecanismo de dominación que se oculta en la industria cultural. El concepto benjaminiano de técnica resultaba, así, poco diferenciado: «el concepto de técnica en la industria cultural sólo es idéntico de nombre a la técnica de la obra de arte. En esta última, la técnica se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna. En cambio, la técnica de la industria de la cultura es, desde el principio, una técnica de distribución y reproducción mecánica, y por tanto siempre permanece exterior a su objeto»[24]. Contra Benjamin, Adorno sostuvo que sólo en el desarrollo interno de la técnica artística dentro de las obras de arte autónomas hay un potencial genuinamente emancipatorio, lo que le llevó a defender esas formas de arte más herméticas y deshumanizadas de las vanguardias como la música de Berg o las novelas de Kafka.

Otro gran nombre que se asocia a la Escuela de Francfort es el del berlinés Herbert Marcuse. Discípulo en sus comienzos de Heidegger, emigrado también a Estados Unidos, no regresó como sus colegas a Alemania tras la guerra, sino que en su puesto de profesor universitario en California acabaría convirtiéndose en uno de los principales inspiradores ideológicos del movimiento estudiantil de los años sesenta y setenta. Marcuse también concedería al arte una función central en la resistencia contra la alienación en el capitalismo, como imagen de la utopía y promesa de cumplimiento de la felicidad. Ya en un temprano artículo publicado en la revista del Instituto en 1937, Marcuse desarrolló su tesis sobre el carácter afirmativo de la cultura (*Kultur*) que la época burguesa ha desarrollado separando el mundo anímico espiritual de la ciencia, el arte y los valores del mundo de la civilización material[25]. La cultura es el lugar de lo bueno, lo bello y lo verdadero y se contrapone a la realidad existente dominada por el sufrimiento, la falsedad y la fealdad.

Marcuse reconoce a la cultura, en el sentido de Marx, una función ideológica como consuelo y complemento festivo de un mundo indeseable que se hace así más soportable. Sin embargo, la cultura no es sólo opio del pueblo, sino, como la religión, también grito de la criatura oprimida, esto es, la cultura también provoca insatisfacción con lo existente y despierta la

[23] «Resumé über Kulturindustrie», *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Francfort, Suhrkamp, 1967, pp. 60 y 69.

[24] *Ibid.*, 63.

[25] «Acerca del carácter afirmativo de la cultura», *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 167, p. 50.

necesidad de realizar lo bueno, lo bello y lo verdadero. Estos ideales son, pues, ambivalentes en la medida en que tanto invitan a la conformidad y aportan consuelo como estimulan el inconformismo y recuerdan lo distinta que podría ser la realidad. Y ahí está el potencial subversivo de la cultura afirmativa, y particularmente del arte. Marcuse, fuertemente inspirado por la estética clásica alemana, y particularmente de Schiller, entiende que el gran arte está siempre inspirado por el ideal de una comunidad de hombres libres y razonables capaces de desarrollar feliz y plenamente su personalidad. En las nuevas condiciones económicas y políticas del siglo XX, y particularmente en los estados autoritarios, la cultura está destinada a perder su carácter afirmativo, pero ello llevará a la superación de la cultura misma. En una sociedad emancipada no será necesario un arte que eternice imágenes de la humanidad feliz que atisbamos en las estatuas griegas o la música de Mozart y del viejo Beethoven. Pero mientras tanto vamos a una cultura no afirmativa, en la que la transitoriedad y la necesidad tendrán su lugar: «será un baile sobre un volcán, una risa en la tristeza, un juego con la muerte»[26].

Ya en la madurez, y poderosamente influido por las teorías del psicoanálisis, Marcuse desarrolló estas ideas primerizas en su célebre obra *Eros y civilización* (1955), libro en el que en el marco de una investigación filosófica sobre Freud propone la noción revolucionaria de una civilización no represiva mediante la liberación («sublimación no represiva») de los impulsos eróticos de la que el arte sería abanderada y modelo. Frente a la civilización del trabajo y el progreso a través de la razón represiva encarnada en el mito de Prometeo, Marcuse propone convertir a Orfeo y Narciso en los nuevos héroes culturales de la nueva cultura basada en el gozo, la realización y la liberación de la naturaleza. En lugar del trabajo como fatiga e infelicidad, la fantasía, la voluptuosidad, el juego y el canto del Eros libre que borra todo rastro del pecado original, de los que la bella apariencia de la obra de arte es un recordatorio: «detrás de la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y la razón –la eterna protesta contra la organización de la vida por la lógica de la dominación»[27].

En los pensadores de la segunda generación de la Escuela de Francfort los problemas de la filosofía del arte y de la estética en general han ocupado un lugar muy secundario, más bien ligado a discusiones de carácter no exclusivamente estético. Así, las contribuciones más importantes de J. Habermas o A. Wellmer a la estética se produjeron a propósito de la discusión acerca del fin de la modernidad en la primera mitad de los años ochenta[28]. Los actuales francfortianos se distinguen por haberse adherido al llamado «giro lingüístico» de la filosofía y defender frente a la razón instrumental

[26] *Ibid.*, p. 78.
[27] *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 140.
[28] Véase el capítulo de C. Thiebaut dedicado a este tema en esta misma obra.

una llamada «razón comunicativa» cuya fuerza se dejaría entrever en ciertos procesos de entendimiento intersubjetivo como los debates científicos, las discusiones éticas, jurídicas, etc., y que también se hallaría presente en el arte y en la crítica de arte. Así, Wellmer y sus discípulos Seel y Menke, con el fin de completar una teoría de las formas de racionalidad, han intentado reconceptuar la estética adorniana desde categorías lingüísticas y hermenéuticas con notable fecundidad[29]. Sólo que mientras Wellmer intenta todavía salvar el contenido utópico de la estética adorniana en la idea de una comunicación inacabable ampliada a través del arte, Seel y Menke rechazan ya toda idea de una anticipación utópica como contenido del arte. Y con ello, aunque la tradición francfortiana se continúa, lo hace ya desligada de toda sombra de aquella filosofía de la historia que dominara la estética de sus fundadores.

Bibliografía

Sobre la Escuela de Francfort hay que destacar dos trabajos de referencia: Jay, M., *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1974. Wiggershaus, R., *Die Frankfurter Schule*, Munich, Hanser, 1988.

Sobre el conjunto de la obra de Adorno y Bejamin, consúltese las bibliografías correspondientes de las notas sobre estos autores en este mismo volumen. Obras y ediciones importantes son las siguientes: Adorno, T. W./Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994. Habermas, J., «La modernidad: un proyecto inacabado?», en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1988; *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989. Horkheimer, M., «Arte nuevo y cultura de masas», en *Teoría Crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 115-137. Löwenthal, L., *Literature and Mass Culture*, New Bwuswick, Transaction Books, 1984. Marcuse, H., «El carácter afirmativo de la cultura», en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1967; *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1968; *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales. Wellmer, A., *La dialéctica de la modernidad y la postmodernidad*, Madrid, Visor, 1993; *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Francfort, Suhrkamp, 1993. Menke, Ch., *La soberanía del arte*, Madrid, Visor, 1997.

Algunos estudios destacables sobre los francfortianos son: Cortina, A., *Crítica y utopía: la Escuela de Francfort*, Madrid, Cincel, 1985. Geyer, C. F., *Teoría crítica. M. Horkheimer y T. W. Adorno*, Barcelona, Alfa, 1985. Institut für Sozialforschung (ed.), *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, Francfort, Suhrkamp, 1992. Jiménez, J., *La estética como utopía antropológica*, Madrid, Tecnos, 1983. Lunn, E. (1982), *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México, FCE 1986. Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik*, 2 vols., Düsseldorf, Schwann, 1974. Robin, R., *The Aesthetics of Critical Theorists*, Lewinston (NY), Mellen Press, 1990.

[29] M. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, Francfort, Suhrkamp, 1985; Ch. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Francfort, Athenäum, 1988. Las obras de Wellmer se citan en la bibliografía al final de este capítulo.

Walter Benjamin: una Estética de la Redención

Gerard Vilar

Son bien conocidas las dificultades que existen para acceder al pensamiento de esa estrella del firmamento intelectual europeo que fue Walter Benjamin (Berlín, 1892-Port Bou, 1940), alguien que huyó siempre programáticamente del pensamiento sistemático, de la unidad y de la claridad analítica para presentar sus ideas y opiniones en constelaciones, pequeñas iluminaciones y fragmentos de reflexión. Eso ha hecho posible la aparición de muy diversos Benjamin en la corta historia de su recepción: marxistas, románticos, posmodernos *avant la lettre*, místicos judíos, místicos marxistas, etc. La teoría estética de Benjamin se desplegó, además, al menos en tres etapas muy diferenciadas y, en algunos aspectos esenciales, contradictorias entre sí: una primera etapa teológica dedicada a corregir la tradición estética reivindicando la crítica romántica y su mesianismo, la alegoría barroca o la obra antimítica del último Goethe; una segunda etapa de compromiso político radical y descubrimiento de las vanguardias (Dadá, surrealismo, fotografía y cine ruso), en la que se dibuja una teoría de la modernidad y en la que cuestionando la autonomía estética esboza una estética de la recepción contradictoria con las tesis de la etapa anterior y de la que se ha hablado en el capítulo sobre la estética de la Escuela de Francfort; por fin, una tercera etapa en la que, restaurando la autonomía estética sobre un fundamento teológico, persigue la preservación del elemento tradicional de las obras de arte. No se puede resumir su pensamiento, pues, en unas pocas tesis. Es imposible entrar en el universo discursivo benjaminiano sin hacer un gran esfuerzo de tiempo y energías. Pero se pueden dar algunas pistas para ese viaje.

Por lo pronto, hay un hecho fundamental que debe tener presente cualquiera que pretenda acercarse a la teoría estética benjaminiana, y es a saber que, en lugar de verse a sí mismo como un filósofo en el sentido de la tradición, incluyendo al escritor filosófico al estilo de Kierkegaard o Nietzsche, Walter Benjamin se entendió siempre a sí mismo *ante todo* como un crítico literario cuyo objetivo vital consistió en «recrear la crítica literaria como género» y convertirse en «el primer crítico de la literatura alemana»[1]. No quiere eso decir que no se pueda considerar a Benjamin como un filósofo. La polémica entre Adorno y Hanna Arendt al respecto es estéril. El concepto benjaminiano de crítica se alimenta tanto de la filosofía como de la literatura y el arte[2]. Pero ello tiene implicaciones muy importantes. En

[1] Carta a Scholem del 20 de enero de 1930 (*Briefe*, p. 505).

[2] Cfr. la carta a E. Schoen del 2 de febrero de 1920 (B., p. 232).

primer lugar, que en la estética benjaminiana el impulso fundamental lo dan los problemas de la literatura, de las artes de la palabra, y aun cuando es cierto que en los últimos años de su vida la visión y la imagen le ocuparon crecientemente, no es menos cierto que siempre pensó estas últimas como formas de lectura y de escritura. Y es que, en segundo lugar, para Benjamin todo fenómeno estético o artístico no se puede comprender en términos de la relación entre un sujeto y un objeto, sino sólo desde la realidad básica y anterior a la constitución de todo objeto o sujeto que es el *lenguaje*. No es ninguna exageración afirmar que Benjamin es un pionero del llamado «giro lingüístico» en la estética del siglo XX, y en general en la filosofía contemporánea. Salvando las diferencias de género discursivo y de talante político y moral, habría que colocar a Benjamin, en este aspecto, junto a Wittgenstein y Heidegger. En tercer y último lugar, el crítico, como el filósofo, el artista o el escritor, es depositario de una misión de tintes teológicos: la salvación o liberación del sentido de las obras, la redención de la promesa de felicidad que se contiene en ellas. Toda obra de arte es para Benjamin como una ruina, un fragmento de sentido al que el crítico llama nuevamente a la vida por un procedimiento alegórico. Los grandes trabajos benjaminianos como *El origen del drama barroco alemán*, el ensayo sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, o la nonata *Obra de los Pasajes* son poderosos ejemplos de esta tarea de redención crítica y su método alegórico. Vamos a demorarnos primero en el significado de estas tres premisas de la estética benjaminiana antes de exponer algunas líneas de sus análisis concretos.

La única preocupación filosófica que Benjamin mantuvo permanentemente a lo largo de su vida se relaciona con la filosofía del lenguaje[3]. Para él el lenguaje no debe entenderse como un instrumento neutro y transparente al servicio de un sujeto que lo utiliza para comunicar sus pensamientos y describir estados de cosas en el mundo, ideas que tachaba de «concepción burguesa del lenguaje» que «dice: la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario el hombre» (II, 144). Por el contrario, y en la estela de la gran tradición romántica alemana, la de Hamann, Herder, Humboldt y Nietzsche, el lenguaje es el *medium* de todo conocimiento, anterior a todo pensamiento y constitutivo de toda conciencia (VI, 158). Mientras que esa «concepción burguesa» es producto de la cultura científico-técnica, de esta civilización técnica que destruye sin distinción todo el potencial que la cultura religiosa encerraba. Pero en medio de este proceso de profanización ve Benjamin en el lenguaje la fuente de las fuerzas para la salvación de la humanidad. Benjamin parte, pues, de una crítica de la teoría designativa del lenguaje y se inclina por una teoría expresivista o articulacionista del mismo, entendiéndolo fundamentalmente desde su función poética o estética, fundadora de sentido, constituidora del mundo y llama a esta dimensión del lenguaje «mágica» o «mimética» (II, 143, 208) frente a la «semiótica» o meramente «comunicativa» (II, 208). Benjamin desarrolla una teoría mimética del lenguaje articulada en torno a una teoría del nombrar vinculada a una filosofía de la historia que hunde sus raíces en la mística judía y el relato bíblico. El lenguaje originario, el lenguaje adamítico, a diferencia del verbo divino, es el lenguaje nombrador (II, 143 ss.), un lenguaje puro (IV, 13)

[3] El propio Benjamin era plenamente consciente de ello. Véanse para ello los distintos currículos que redactó a lo largo de su vida: Gesammelte Schriften, vol. VI, pp. 215-228. (A partir de ahora se cita por volumen y página de esta edición de las obras completas.)

de los nombres posteriormente fragmentado y degenerado en el curso de la historia (entendida como la historia de la caída). El arte, junto a la filosofía, la crítica y la traducción, es un medio de salvación de este estado de caída. La teoría del arte de Benjamin se articula sobre esta concepción del lenguaje, pues el arte es una manifestación del poder humano de nombrar, de revelar mediante el lenguaje la verdadera naturaleza de las cosas. Pero con su teoría mimética del lenguaje, y a diferencia de Heidegger, Benjamin no sacrificaba enteramente al sujeto ni al poder de la crítica. La búsqueda de correspondencias, de los Ur-fenómenos de la prehistoria y la antigüedad, el reconocimiento de las semejanzas inmateriales depositadas en el lenguaje y la escritura (el mundo es un texto al que hay que acercarse con el objetivo último de «leer lo que nunca fue escrito», al decir del verso de Hofmannstahl [II, 213]) tenía en Benjamin una función subversiva. Las iluminaciones o revelaciones profanas que dicha búsqueda y reconocimiento provocan las entiende Benjamín como formas de liberación. Como ya señalara Habermas hace muchos años, Benjamin entendía que «el potencial semántico del que beben los hombres para investir al mundo de sentido y hacerlo experienciable, quedó depositado en el mito, de donde hay que desatarlo, pero que ese potencial no se puede ampliar, sino sólo transformar»[4]. Esta idea puede entenderse, según creo, como un principio de conservación del sentido. Este estaría dado de una vez por todas y lo único que cabe hacer es transformarlo en saber profano y, por supuesto, salvarlo, evitar que se disipe y se pierda para la humanidad. Ello implica que Benjamin no se desembarazó del platonismo que traspasa todo el pensamiento occidental, sino que, por el contrario, trató de encontrarle una nueva forma en esa extraña combinación de teología y materialismo que caracteriza el conjunto de su obra. La introducción al *Origen del drama barroco alemán* contiene seguramente la exposición más acabada de esta concepción del lenguaje junto a *La tarea del traductor*, prólogo a sus traducciones de Baudelaire.

En su tesis doctoral, Benjamin resumía aquello que de asumible tenía la concepción romántica de la crítica: «La crítica, escribía, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos la instancia regulativa de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra. Mientras que, según el concepto actual, la crítica se compone a partir del conocimiento objetivo y la valoración de la obra, lo característico del concepto romántico es no reconocer una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio de gusto. La valoración es inmanente a la investigación objetiva y al conocimiento de la obra. No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que, o bien asume en sí la obra en el *medium* de la crítica, o bien la repudia y, justamente por ello, la evalúa por debajo de toda crítica»[5]. Un resumen de la posición benjaminiana lo tenemos en la siguiente sentencia lapidaria: «La tarea de la crítica es el cumplimiento de la obra» (id., p.152; I, 108).

Pero la concepción del lenguaje de Benjamin, altera notablemente el sentido que este «cumplimiento» o «plenificación» de las obras tenía para los románticos. Para Benjamin, como leemos en un repetidamente citado pasaje del libro sobre el

[4] J. Habermas, «W. Benjamin. ¿Crítica concienciadora o crítica salvadora?», *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1984, p. 317.

[5] *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, p. 120 (I, 80).

Trauerspiel o drama barroco alemán, «la crítica consiste en una mortificación de las obras». Y añade, algo más adelante: «Mortificación de las obras: no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en las que están vivas, sino de un asentamiento del saber en estas obras que están muertas»[6]. Esta mortificación, como salvación o liberación, implica una importante dictonomía conceptual: la distinción entre un contenido de verdad (Wahrheitsgehalt) y un mero contenido fáctico (Sachgehalt). «El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del *Trauerspiel* barroco siempre se han destacado claramente tales formas reducidas a escombros que son características de la obra de arte redimida» (id. 175 s.; I, 358). La obra, pues, más que como torso, como *ruina* que la crítica puede redimir de la destructividad del tiempo en sus iluminaciones liberadoras.

El primer ejemplo concreto de la concepción benjaminiana lo tenemos en su juvenil ensayo sobre *El idiota* de Dostoiewski, donde intenta realizar por vez primera, y bajo la advocación de Novalis, esa forma de crítica inmanente (II, 237-241). Quizá el *locus* más célebre, sin embargo, de definición del concepto benjaminiano de crítica como redención sea su famoso ensayo sobre las *«Afinidades electivas» de Goethe*, un trabajo con el que pretendía superar el listón puesto por su maestro Schlegel en su ensayo crítico sobre el *Meister*. Ahí leemos en el primer párrafo del texto que «la crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, mientras que el comentario se limita a exponer su contenido. La relación entre ambos sirve para determinar esa ley básica de la literatura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuando es más importante, tanto menos se encuentra ligado, en forma no aparente e íntima, a su contenido objetivo... las apariciones de la obra según su contenido objetivo y según su contenido de verdad, unidos en la primera época de existencia de la obra, tienden a distinguirse con el transcurso del tiempo, puesto que la última siempre se mantiene oculta cuando la primera se destaca. Para todo crítico tardío se convierte el significado de lo extinguido y extraño, el significado del contenido, en un presupuesto previo. Podría comparárselo con el texto más antiguo de un pergamino, cuyo tenor desvanecido queda cubierto con los trazos de una escritura más vigorosa que se refiere a él. Así como el paleógrafo debe comenzar con la lectura del texto superpuesto, igualmente debe proceder el crítico con los comentaristas. Y así, repentinamente, adquiere a partir de ellos un criterio incalculablemente valioso para formular su juicio: sólo entonces puede formular la cuestión crítica fundamental, la de saber si la apariencia de un contenido de verdad es debida al contenido objetivo, o si la vida que el contenido objetivo pueda tener proviene del contenido de verdad. Puesto que cuando aparecen juntos en la obra

[6] *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 175 s. (I, pp. 357 s.).

misma, deciden sobre la inmortalidad de la misma. En ese sentido, la historia de la obra prepara a su crítica, y de ahí que la distancia histórica acreciente su poder. Si para atenernos a una comparación, vemos en la obra en gestación un atanor, la actitud del comentarista frente a la misma es como la del químico, mientras que el crítico se parece al alquimista. Mientras que para aquél sólo la materia y la ceniza son los únicos objetos que restan para su análisis, para éste la llama misma es el permanente enigma, el enigma de la vida. De ahí que el crítico pregunte por la verdad, cuya llama viva continúa ardiendo sobre los pesados restos de lo pasado y sobre las livianas cenizas de lo vivido»[7].

Aun cuando el crítico-alquimista, no obstante, jamás se hace con esa verdad por la que pregunta, jamás llega a poseer los nombres originarios de la lengua pura, esta concepción de la crítica parece demasiado dominada por una visión mesiánica de su tarea, esto es, por el supuesto de que el crítico puede revelar el contenido de verdad de una obra a través de un acto de iluminación instantánea, como una revelación mística de un oculto secreto que siempre ha estado ahí aguardando el conjuro correcto. Pero parece difícil poder sostener hoy una versión semejante de la noción de crítica. Ante todo porque depende de una filosofía de la historia de inspiración teológica que resulta poco asumible.

Sin embargo, esta concepción de la empresa crítica tuvo una productividad admirable, dio lugar a una serie de hallazgos fundamentales para la estética del siglo XX y, desprendida de sus lados teológico e histórico-filosófico más duros, ha inspirado a muchos continuadores en el campo de la crítica y la teoría posmarxista, deconstruccionista o neoestructuralista. Entre los aspectos que más interés han despertado de la estética benjaminiana destacaremos el antisubjetivismo y su teoría de la modernidad como lo nuevo en el marco de lo que siempre ha estado ahí.

Antisubjetivismo lingüístico significa que las obras de arte en tanto que formas lingüísticas no son meros testimonios de sus creadores, sino documentos de la vida del lenguaje y de sus posibilidades en un momento dado (I, 230). Una forma artística nunca puede ser determinada en función de los efectos que produce (I, 232). Ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni ninguna sinfonía a quienes la escuchan (IV, 9). Como público, nuestra relación con las obras de arte no es la del mero enjuiciamiento o la mera recepción, sino más parecida a la del amor: «El amor al objeto se debe a la radical excepcionalidad de la obra de arte y adopta como punto de partida el punto de indiferencia creativa en que está confinada la percepción de la naturaleza de lo "bello" o del "arte", que impregna la obra totalmente individual y excepcional. Entra en su naturaleza interior como en la de una mónada, que, como sabemos, no tiene ninguna ventana, pero contiene en sí la miniatura del todo» (III, 51).

La mirada alegórica sobre el mundo moderno[8], y en particular sobre ese París que fue capital del siglo XIX, le permite leer todas las novedades de la gran metrópoli –las nuevas mercancías, los pasajes y nuevos almacenes, la moda, los tranvías, las fotografías...– como figuras de lo más antiguo. La definición benjaminiana de la modernidad es así «lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí»

[7] «"Die Wahlverbandschaften" de Goethe», en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 21 s. (I, 125 s.).

[8] «La alegoría es la armadura de la modernidad», escribe Benjamin en *Zentralpark* (I, 681).

(V, 675, 1010). En el *exposé* alemán de lo que debía ser la *Passagenwerk* lo enunció concisamente: «A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpreta con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además, sobresale junto a estas imágenes optativas el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo. En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpretación con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces»[9]. A estas imágenes que hacen saltar el continuum de la historia como mero tránsito y plenifican el tiempo homogéneo y vacío (I, 701 s.) las llamó Benjamin «imágenes dialécticas». Estas no son imágenes de lo arcaico, sino imágenes en las que uniéndose los momentos temporales forman una constelación legible (V, 576 ss.).

Bibliografía

Las obras completas de Benjamin se hallan publicadas desde hace algún tiempo: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., Francfort, Suhrkamp, 1974-89. La correspondencia, que resulta fundamental para el conocimiento del hombre y la obra, está parcialmente recogida en dos volúmenes: *Briefe*, Francfort, Suhrkamp, 1978.

La mayoría de las obras importantes de Benjamin, salvo los papeles de la *Passagenwerk*, se han traducido al español. Parte de la correspondencia con su amigo G. Scholem también se ha publicado.

La bibliografía sobre este autor ha desbordado todo lo imaginable en materia de logorrea. Para hacerse una idea puede consultarse el repertorio bibliográfico de Markner, R./Weber, T., *Literatur über Walter Benjamin. Kommentierte Bibliographie 1983-1992*, Hamburgo, Argument, 1993, que recoge 2.132 publicaciones. Para el período anterior la bibliografía de Lindner, B., «Werkbibliographie und Kommentierte Bibliographie (bis 1970)» y «Benjamin-Bibliographie (1971-1979), en *Text+Kritik*, n. 31/32. Walter Benjamin (1979), pp. 103-121.

Algunas obras que merecen especial atención por su original aportación a la interpretación de Benjamin o por su utilidad son las siguientes: Adorno, T. W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995. Arendt, H., *Benjamin, Brecht, Bloch, Luxemburg*, Barcelona, Anagrama, 1971. Buck-Morss, S., *The Dialectics of Seeing. Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT, 1989; *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1996. Habermas, J., «¿Crítica concienciadora o crítica salvadora?», *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 297-332. Jarque, V., *Imagen y metáfora. La estética de W. Benjamin*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. Lucas, A., *El trasfondo barroco de lo moderno. Estética y crisis de la modernidad en Walter Benjamin*, Madrid, UNED, 1992. Rochlitz, R., *Le désenchantement de l'art*, París, Gallimard, 1992. Scholem, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987. Stoessel, M., *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei W. Benjamin*, Munich, Hanser, 1983. Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*, Nueva York, Columbia U.P., 2.ª ed. revisada en 1994.

[9] «París, capital del siglo XIX», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1972, p. 175 (V, 46 s.).

Theodor W. Adorno: una estética negativa

Gerard Vilar

La filosofía del arte de T. W. Adorno constituye el centro de las reflexiones de un hombre que fue ante todo un filósofo, un pensador fundamental del siglo XX, continuador de la gran tradición alemana y notablemente influido por Benjamin, por cierto, y de quien heredó el pensamiento configurativo o en constelaciones que tan difíciles –y desde luego infieles– hace las exposiciones razonadas de sus ideas como la que, a pesar de ello, vamos a intentar aquí. Adorno tuvo, sin embargo de su formación filosófica, también desde su primera infancia una formación musical de primer orden –llegó a estudiar composición con Alban Berg y piano con Steuermann– hasta el punto de dudar si dedicarse profesionalmente a la música, cosa que finalmente no hizo, pero determinó el tipo de estética que desarrollaría a lo largo de toda su vida hasta cristalizar en la gran *Teoría estética* en la que estaba trabajando en el momento de su muerte y que vería la luz póstumamente (1971). Si examinamos el conjunto de su extensa obra comprobaremos que el grueso de la misma, desde su primera publicación, está dedicada a escritos de filosofía de la música, de sociología de la música y de crítica musical. Y de hecho algunas de sus contribuciones realmente originales a la cultura universal se produjeron más en este campo que en el de la filosofía pura o en el de la sociología. De ahí que sea comprensible que cuando Adorno escribe sobre el arte en realidad esté pensando siempre ante todo en la música, esto es, dicho de otra forma, que Adorno extrajo su concepto de arte de la música: «el concepto estricto y puro de arte en general sólo se puede obtener de la música»[1]. Esta es una primera tesis de la estética adorniana. Esta tesis ilumina la segunda.

El arte tiene siempre un doble carácter como autónomo y como hecho social. Adorno es el teórico de la *autonomía* del arte y, probablemente esa sea la categoría básica de su estética, pero a la vez es el gran sociólogo, y singularmente el fundador de la moderna sociología de la música. Esto sólo se puede entender plenamente si atendemos al marco filosófico en el que se formulan las categorías de su estética y que no es otro que la filosofía de la historia y el diagnóstico crítico y pesimista de la cultura moderna que se contiene en la *Dialéctica de la Ilustración*[2] como despliegue de la razón formalizadora e instrumental. Para Adorno este proceso de desarrollo de la Ilustración significa el desarrollo del formas de pensamiento, de formas cul-

[1] *Beethoven. Philosophie der Musik*, Francfort, Suhrkamp, 1993, p. 26. Cfr. también *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 224 s.

[2] Véase el capítulo sobre la Escuela de Francfort en esta misma obra.

turales y sociales «identificantes», es decir, que tienden a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, heterogéneo, diferente, bajo leyes, categorías, principios abstractos y cuantitativos de equivalencia e intercambio, etc. La liquidación de la diferencia y lo individual, y especialmente de los individuos autónomos, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia hasta el presente. Sólo el arte o, más exactamente, ciertas formas de arte han resistido la presión del principio de identificación. Aquel arte que aun siendo algo autónomo, una «mónada sin ventanas», «refracta» la sociedad de la que es producto, es el arte que habla desde su clausura, en el medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser[3]. Este es el arte auténtico, el que se resiste a la razón identificante haciendo, así, una *promesse de bonheur*.

Con ello damos con una tercera tesis fundamental: el arte auténtico es el lugarteniente de lo no-idéntico, el reducto de lo que no ha sido aún reducido a lo igual por el pensamiento identificante o el principio de intercambio. Adorno sostiene que el arte auténtico, además de ser artefacto, producto de una técnica ejemplifica otro tipo de racionalidad, estética o «mimética». El arte secularizó la magia, y de ella heredó el momento mimético, es decir, el modelo de un tipo de conducta, como la imitativa, que no es dominadora e instrumental, sino de respeto mutuo de las identidades y diferencias. Como forma de una finalidad sin fin, según reza la fórmula kantiana, el arte «es imitación del dominio del hombre sobre la naturaleza», «es conducta mimética que para su objetivación dispone de una forma muy desarrollada de racionalidad, el dominio de los materiales y las técnicas»[4]. La obra de arte, pues, es síntesis de mímesis y racionalidad instrumental. Así participa del mundo contra el que se resiste. Y esa resistencia, en la medida que el arte se presenta como algo no funcional, libre de intenciones, ajeno al orden de la razón dominante, se traduce en subversión. La función del arte es carecer de función o, dicho en otros términos, «la misión del arte hoy es introducir el caos en el orden»[5].

Una cuarta tesis es la del lenguaje artístico como un «lenguaje del sufrimiento» o «conciencia de las miserias»[6]. Hacia el final de su importante obra *Filosofía de la nueva música* (1949) leemos que «la inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor del hombre, como en el caso paradigmático de la nueva música de Schönberg, Webern y Berg, que «ha tomado sobre sí todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los grupos colectivos. Resuena sin que nadie la escuche, sin eco»[7]. Así, esta apuesta radical por un arte que se resista a sucumbir al orden dominante a través de una radicalización de su carácter autónomo, desemboca en un hermetismo cerrado a toda comunicación. La consecuencia de ello es que ciertamente la música «conserva su verdad social gracias al aislamiento; pero esto, a la larga, la hace perecer»[8]. Entre tanto, está condenada a ser «un mensaje en una botella»[9].

[3] *Teoría estética (TE)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 14-18 y 295-297.
[4] *TE*, p. 376.
[5] *Minima Moralia*, ed. cit., p. 224.
[6] *TE*, p. 33.
[7] *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, Sur, 1966, pp. 106 y 107.
[8] *Ibid.*, p. 24.
[9] *Ibid.*, p. 107.

Quinta tesis, y consecuencia de todo lo dicho anteriormente, es que en al arte existe progreso y reacción. La distinción marxista entre un arte revolucionario al servicio del proletariado y un arte decadente y reaccionario al servicio del orden establecido es conservada por Adorno aunque desligada de todo servicio a clases o movimientos sociales determinados en favor de la imagen de una «sociedad pacificada», «una humanidad liberada», «la utopía», lo «no existente», etc. Así, en el mundo actual sólo es legítimo el arte que encierra un grito de protesta contra un mundo inhumano y opresivo. Los grandes modelos de Adorno en este sentido son *Erwartung*, el monodrama op. 17 de Arnold Schönberg –«jamás ha sonado el espanto con tanta verdad en la música»[10]–, y la pieza teatral de Samuel Beckett *Fin de partida*[11].

Una sexta tesis se refiere a la recepción de las obras de arte. La estética de Adorno, con su acento en la preponderancia del objeto, es una estética de la obra vinculada a una sociología del arte poco dada a tratar a fondo el problema de la recepción, la interpretación y la lectura por su escasa sensibilidad hermenéutica y sus dificultades con la filosofía del lenguaje. Además, el punto de vista normativo de Adorno sostiene que las obras modernas son tanto más auténticas cuanto más se cierran a la comunicación: «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas»[12]. No obstante todo ello, una tesis central de su estética afirma el carácter enigmático del arte: «Todas las obras de arte, y el arte mismo son enigmas»[13]. Toda obra de arte es como una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esta pérdida. Ello significa que la compresión de su sentido es perpetuamente diferida a un momento que no llegará jamás. El modelo por excelencia de este rasgo del arte es, cómo no, una vez más, la música: «La música, más que las otras artes, es prototipo de esto, toda ella enigma y evidencia a la vez... Sólo comprenderá la música quien la escuche con la lejanía de quien no la entiende y con el conocimiento de ella que Sigfrido tenía del lenguaje de los pájaros»[14]. «El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan»[15]. Jamás puede responderse satisfactoriamente las preguntas acerca del sentido de una obra de arte: ¿Y esto qué significa realmente? o ¿para qué todo esto? Ante esta preguntas las obras de arte están completamente mudas, o sólo hablan con una muda elocuencia, *sprachloser Ausdruck* de un lenguaje mimético, sin intenciones. Así, la tarea de la crítica no es disolver acertijos. No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es tarea de la filosofía del arte. La resolución del acertijo es índice de ausencia de auténtico arte. «Lo constitutivo del carácter enigmático puede reconocerse precisamente allí donde falta: las obras que se manifiesten sin residuo ante la contemplación y el pensamiento no son tales»[16].

[10] *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 186.

[11] «Versuch, das Endspiel zu verstehen», *Noten zur Literatur II, Gesammelte Schriften*, vol. 11, Francfort, Suhrkamp, 1974, pp. 281-321.

[12] *TE*, p. 159.

[13] *TE*, p. 162.

[14] *TE*, p. 164.

[15] *TE*, p. 162.

[16] *TE*, p. 163.

Por fin, la estética de Adorno confluye en el carácter cognitivo del arte, esto es, en un concepto de verdad estética. Las obras de arte auténticas se distinguen por su contenido de verdad y esta verdad, que es de carácter no conceptual, tiene que ser conmensurable y coincidir en la idea con la verdad filosófica; por eso la estética es necesaria: «El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas... Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética»[17]. Sin embargo, el juicio discursivo no puede agotar su verdad, pues ésta va siempre vinculada a la apariencia: «el arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene (*Schein des Scheinloses*)»[18].

Otro capítulo digno de mención especial de la estética adorniana es el que se refiere a la estética de la naturaleza, que había entrado en decadencia desde los tiempos de Hegel, quien calificaba lo bello artístico, por ser producto del Espíritu, como muy superior a la belleza natural. La hostilidad de la modernidad contra la naturaleza (el arte como «antinaturaleza») es rota muy coherentemente por Adorno, quien a la vista del progreso utilitarista y romo que sigue violentando la superficie de la tierra, considera que en la belleza natural, al ser lo distinto de cualquier principio de dominación, encontramos «lo más parecido a la reconciliación», de modo que como «huella de lo no idéntico» contiene «toda la cifra de lo que aún no existe, de lo posible», es la «alegoría de un más allá de la sociedad burguesa»[19].

En el título de esta nota se califica a la estética de Adorno como «estética negativa» como interpretación del sentido de la misma. No es esta una expresión del propio Adorno, pero capta razonablemente al menos lo esencial. Es, pues, ahora el momento de recapitular cuanto se ha dicho y aclarar con mayor exactitud a qué se refiere ese título. La negatividad estética en Adorno alude al menos a cuatro cosas principales.

En primer lugar, la obra es lo contrario de la realidad, ilusión, ficción, irrealidad, apariencia (*Schein*): es «una cosa que niega el mundo de las cosas»[20]. Es apariencia, pero de «lo que no tiene apariencia»[21].

En segundo lugar, el arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y produce displacer como la narrativa kafkiana o la música dodecafónica. Ya en la *Dialéctica de la Ilustración* se podía leer que «divertirse significa estar de acuerdo»[22].

En tercer lugar, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido último.

Por fin, la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inmanente. Ahí está su tensión interna, su negatividad dialéctica.

[17] *TE*, p. 171.
[18] *TE*, p. 176.
[19] *TE*, pp. 87-108.
[20] *TE*, p. 161.
[21] *TE*, p. 176.
[22] *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, p. 189.

Bibliografía

La mayoría de las obras de Adorno se hallan traducidas al español en Taurus y otras editoriales. Las obras completas en lengua alemana se hallan en una cuidada edición iniciada inmediatamente tras su muerte: *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Francfort, Suhrkamp, 1970-1989. Actualmente se hallan en curso de publicación en la misma editorial los escritos póstumos, con veinticinco volúmenes previstos, de los que hasta el momento han aparecido dos: el *Beethoven* y las lecciones de *Einleitung in die Soziologie* de 1968. Importante para la estética adorniana es la correspondencia con W. Benjamin: *Briefwechsel*, Francfort, Suhrkamp, 1995. El grueso de la correspondencia de Adorno todavía no es accesible.

Algunos libros de carácter introductorio o especialmente valiosos para la interpretación de la estética de Adorno son éstos: Buck-Morss, S., *Los orígenes de la dialéctica negativa: Adorno, Benjamin y el Instituto de Francfort*, Madrid, Siglo XXI. Jameson, F., *Late Marxism. Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Nueva York/Londres, Verso, 1990. Jay, M. (1984), *Adorno*, Madrid, Siglo XXI, 1988. Jiménez, M. (1973), *Th. Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977. Kager, R., *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Adornos*, Frankfurt, Campus, 1988. Lindner, B./Lüdke, W. M. (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980. Menke-Eggers, Ch., *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Francfort, Athenäum, 1988; Francfurt, Suhrkamp, 1991; *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno, Derrida*, Madrid, Visor, 1997. Recki, B., *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Benjamin und Adorno*, Würzburg, Königshausen & Neuman, 1988. Rius, M. (1988), *Adorno*, Barcelona: Laia. Rose, G., *The Melancholy Science*, Londres, McMillan, 1978. Scheible, H., *Th. W. Adorno*, Hamburg, Rowohlt, 1989. Wellmer, A. (1985), *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993. Wellmer, A./Gómez, V., *Teoría crítica y estética*, Valencia, Universitat de València, 1994. Zuidevaardt, L., *Adorno's Aesthetics Theory. The Redeption of Illusion*, Cambridge, MIT, 1991.

La recepción de la obra de arte

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

La recepción como problema

En cualquier producto o formación cultural cabe oponer el contexto de su producción y el de su recepción, de manera que se habla, por ejemplo, de la recepción de Aristóteles en la Edad Media o de la recepción de la física de Newton en su pugna con la física cartesiana en la Edad Moderna. Ahora bien, en tanto que en las formaciones culturales más objetivas (en el límite las propiamente científicas) la recepción significa una cierta reiteración de la producción, por cuanto que se insta al receptor a que ejecute unas operaciones que arrojen los mismos resultados a los que llegó el productor (de manera que productor y receptor quedan en cierta medida marginados o neutralizados ante una estructura objetiva que meramente es «recibida» de modo diferente según las circunstancias sociales), en el caso de formaciones culturales no objetivas (en el límite las propiamente artísticas) los problemas de la *recepción* pasan a un primer plano, contradistinguiéndose de los problemas del contexto de *producción*. En consecuencia, será imposible investigar las cuestiones relacionadas con la recepción por el mero análisis de la estructura de la «obra» de arte, sin profundizar en una *experiencia estética* imprevisible que la desborda, pero que en ningún caso es arbitraria *(habent sua fata libelli)*.

La reflexión sobre la recepción de las obras de arte es tan antigua como la misma reflexión estética. Baste recordar en la *República* de Platón la denuncia de ciertos efectos estéticos incompatibles con su modelo político o la inclusión por Aristóteles en su *Poética* del efecto catártico en la misma definición de la tragedia. Pero lo sorprendente es que los planteamientos que han conducido al reconocimiento teórico de las intrincadas cuestiones que tienen que ver con la recepción, son bien recientes: los podemos datar en la década de los sesenta de nuestro siglo. Las razones de este *hecho* las podemos encontrar seguramente en uno de los conceptos diseñados precisamente por esa misma «estética de la recepción» a que aludimos en su intento de renovar los estudios tradicionales (historicistas) de la historia del arte: la noción de *umbral de época*. Por los mismos años (los sesenta) en los que se constituye académicamente una *estética de la recepción,* se acentúa la conciencia de un

umbral de época, la «postmodernidad estética» (expresión que mediante el calificativo de «estético» pretende obviar mucha inútil polémica derivada de la equivocidad del sustantivo), que H. R. Jauss caracteriza por estas notas: a) cambio del experimentalismo esotérico y ascético de las vanguardias a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y gozosa, excesiva y subversiva; b) cambio desde la llamada «muerte del sujeto» a la ampliación de la conciencia; c) paso de una obra autónoma y una poética autorreferencial a una apertura de las artes a los nuevos medios de un mundo industrializado; d) disposición de todas las culturas pasadas y presentes (intertextualidad); e) mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas, y, por último, f) máxima extensión del interés estético a la recepción y el efecto. Con lo que se cierra el círculo: la coincidencia en el mismo umbral de época (el fin de la modernidad vanguardista) de la manipulación de la recepción en la misma praxis artística y de la relevancia teórica de la dimensión receptiva[1].

Orígenes de la estética de la recepción

Es evidente, sin embargo, que las cuestiones implicadas en el contexto de la recepción, cubiertas estos últimos treinta años por una teoría explícita, han sido objeto antes de diversa interpretación. En el amplio período de la estética preautónoma (hasta el siglo XVII), la recepción de la obra de arte ha sido considerada meramente como un *efecto* en el contexto de unas artes subordinadas heteronómicamente, de modo espontáneo, a funciones espirituales de orden religioso o político: un *efecto* (la *catarsis*, por ejemplo, en el caso de la tragedia o de determinado tipo de música, según Aristóteles) correlativo a una *mímesis* de la realidad, dentro de una amplia ideología que supone que el hombre *representa*, copia una realidad previa a la que se adecúa. Las artes en general no son en tal proyecto adecuacionista, sino técnicas de simulación. Y el efecto que producen discurre de modo natural y no cuestionado, como tampoco se cuestiona una poética de *reglas* que organiza tal sistema de representación ni un *canon* de obras clásicas que funciona como un ideal indiscutido.

La situación cambia paulatinamente a lo largo del siglo XVIII en un proceso que globalmente reconocemos como *autonomía* del arte y de la estética. Ocurre entonces que las funciones de organización que las convenciones estéticas tuvieron naturalmente en la situación heteronómica anterior, son ahora objeto de apropiación por «la subjetividad estética autónoma que se esfuerza por organizar la obra de arte libremente a partir de sí misma», como dice Adorno[2]. Este proceso es simultáneo a la progresiva diferenciación de esferas diversas de valor: lo teórico, lo práctico y lo estético. La enorme sig-

[1] H. R. Jauss, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne,* Frankfurt, Suhrkamp, 1990, p. 13 (versión española en Visor, *Las transformaciones de lo moderno,* Madrid, Visor, 1995).

[2] Adorno, *Philosophie der neuen Musik,* G.S. v. 12, p. 57.

nificación (importancia y ambivalencia) de la estética kantiana radica, en este contexto, en que, por una parte, la experiencia estética, tal como la entiende Kant, el libre juego de la imaginación y el entendimiento, puede ser entendida psicológicamente (como acabó siendo entendida psicológicamente la catarsis aristotélica), y, en tal sentido, constituye la estética de Kant el último eslabón de la estética ilustrada del *efecto* (y aun de la estética del efecto en general). Pero, por otra parte, la insistencia de Kant en no reconocer que una obra de arte, por insigne que fuere, pudiera servir de *factum* para un análisis teórico estético (y, sin embargo, sí reconoció la obra de Newton como *factum* para un análisis teórico paralelo) convierte a la teoría kantiana de la experiencia estética poco menos que en paradigma y forma canónica de toda posible estética de la recepción (y aun de toda estética en general).

No obstante, las cosas tomaron un camino más complejo. La constitución de la estética como disciplina filosófica *autónoma* y exenta, es simultánea a la pérdida de la función de utilidad del arte y a la adquisición del sentido de la historia. Al convertir al arte antiguo en objeto de estudio se pierde el canon tradicional de lo clásico y se libera la experiencia estética. Como dice Jauss a propósito de este proceso: «a la recepción liberada del arte del pasado corresponde la producción liberada del arte del presente»[3]. De este modo el concepto dialéctico de Kant, *finalidad sin fin*, y el de Moritz, *finalidad interna*, significan el punto final del primer período de la teoría de la recepción centrado, como hemos visto, en el *efecto* estético, pero también significan la imposibilidad de articular teóricamente en este final de siglo la consideración de la obra de arte entendida no como mera descripción, sino como «aclaración acerca del todo y la necesidad de sus partes» (Moritz)[4] y una explicación suficiente de la experiencia estética.

La estética filosófica que inaugura el romanticismo y culmina en Hegel bloquea con su concepto de obra de arte cerrada y manifestación de lo absoluto esta posibilidad, y da lugar a una teoría de la recepción de la obra de arte entendida como *contemplación.* En este segundo período de nuestra teoría, la actitud del receptor del arte es una actitud *pasiva* del que «se olvida de sí mismo y desaparece en la obra»[5]. La estética de Schopenhauer puede valer como modelo de esta recepción contemplativa que más tarde Benjamin llamará *aurática* y que ha gozado de gran influjo hasta nuestros días, incluso desconectada de sus raíces idealistas. El espectador de las obras de arte se entrega a ellas como «puras representaciones, no como motivos» y encuentra en esa inmersión contemplativa, olvidado de toda individualidad (que se rige por el principio de razón), el descanso, la liberación, la

[3] *Op. cit.*, p. 7.

[4] K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen, 1962, p. 102. Ver *Poética y filosofía de la historia I* de P. Szondi, Madrid, Visor, 1992, pp. 57 y s.

[5] Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, p. 363.

tranquilidad perfecta. Incluso en pleno siglo XX la estética de Adorno, al ligar la recepción auténtica del arte a la posibilidad de una reflexión teórica («la genuina experiencia estética ha de ser filosofía o no es nada»)[6], es deudora de esta recepción contemplativa, especulativa (obsérvese el asombroso paralelismo entre recepción entendida como *contemplación* y la teoría entendida como *especulación).* Las críticas de Benjamin a esta recepción cuasirreligiosa son bien conocidas. La recepción contemplativa es una recepción *pasiva* de la obra de arte, ante la que el espectador mantiene una actitud de veneración distante por un lado y de confianza en fundirse con ella sin esfuerzo por otro, ignorando que la recepción del arte supone un proceso de *apropiación,* y, por tanto, un esfuerzo, un aprendizaje, una competencia. Ni el receptor se disuelve en la contemplación de la obra ni su experiencia se reduce a sufrir un efecto, que tenderá a la arbitrariedad, especialmente si se enfrenta a las obras del pasado. Pero los tiempos no estaban todavía maduros para entender esa apropiación *(Er-innerung,* interiorización y recuerdo según la anticipación hegeliana) en que habrá de consistir una recepción activa.

La reacción positivista de la segunda mitad del siglo XIX, que ocasionó el descrédito de la estética filosófica, y los planteamientos cientifistas que culminan en los análisis puramente formales de la obra de arte, determinan una interpretación *inmanentista* de la obra que excluye el papel del receptor. Sin embargo, en este tercer período de nuestra historia (hasta la década de los sesenta), surgen tres grandes figuras a los que podemos llamar los grandes precursores de la estética de la recepción: Valéry, Benjamin y Sartre.

Paul Valéry reconoce claramente en su poética que hay un hiato insalvable entre la producción y la recepción del arte, afirmando de modo provocador que «mis versos tienen el sentido que se les quiera prestar». El lector queda pues elevado al rango de segundo creador de una obra que es necesariamente abierta. En su famoso *Curso de poética* en el Colegio de Francia, Valéry afirma contundentemente que «la obra del espíritu no existe sino en acto» y fuera de ese acto (de recepción) lo que queda es un objeto «que no tiene con el espíritu ninguna relación particular». Un poema es para Valéry «un discurso que exige y que causa una relación continua entre la *voz que es* y la *voz que viene y que debe venir*»[7]. Si se quita la voz necesaria del receptor, todo se vuelve arbitrario y el poema se queda en una serie de signos sólo ligados por estar materialmente trazados los unos después de los otros. La diversidad posible que la obra suscita en su recepción «es la marca misma del espíritu que siempre va acompañado de una cierta atmósfera de indeterminación», pero la pretensión de buscar el sentido de un poema mediante su explicación inmanente lo despedaza como a una cosa autosufi-

[6] *Ibid.*

[7] Paul Valéry, «Primera lección del curso de Poética», en *Teoría poética y estética,* Madrid, Visor, 1990, 117.

ciente. «La poesía misma no me ha interesado como una especie de instinto de un ruiseñor, sino sobre todo como un problema y pretexto de dificultades.» «No es el autor, sino el lector el que debe aportar sus sentimientos»[8]. Corresponde al lector, según el resumen que hace Jauss de las tesis de Valéry en sus *Cuadernos,* completar el trabajo ineludible de la *poiesis,* poniendo en juego su sensibilidad para poner a prueba un sentido que no está dispuesto, sino propuesto»[9]. En realidad Valéry llegó al punto de proponer una «historia verdadera de la lectura, una historia real completa de la literatura, de los libros más leídos y de su influencia, con lo que puede considerarse el impulsor de la teoría *empírica* de la recepción, desarrollada luego por Schücking (formación del gusto literario), Vaselovsky (imágenes aportadas en la recepción), Escarpit (comportamientos de los lectores según grupos sociales) y Grimm (análisis empírico de la historia de la recepción), y que, por inscribirse más bien en el campo de la sociología del arte, queda fuera del campo de estas reflexiones.

El segundo de los grandes precursores de la moderna teoría de la recepción fue un crítico poderoso para quien la crítica de las obras del pasado (los himnos de Hölderlin, las *Afinidades electivas* de Goethe, los poemas de Baudelaire...) no es sino la actualización misma de su recepción. Dice, por ejemplo, en su ensayo sobre Eduard Fuchs: «para el que se ocupa (de las obras de arte) en cuanto dialéctico histórico, integran estas obras tanto su prehistoria como su historia sucesiva, una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante. Le enseñan que su función sobrevive a su creador, también le enseñan cómo dar la espalda a sus intenciones; cómo la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros, y cómo este efecto se funde no sólo en el encuentro con ella, sino además con la historia que le ha permitido llegar hasta nuestros días»[10]. Este texto de 1937 resume, con treinta años de anticipación, las propuestas de Jauss sobre la recepción de las obras de arte y significa la refutación de la recepción entendida como contemplación. Mientras que la actitud contemplativa del espectador se orienta a la aparición de una lejanía por cercana que esté (el aura), la actitud dialéctica de Benjamin busca hacerse con el «recuerdo» de la cosa, «apropiándose conscientemente de lo olvidado, y sin que sea suficiente que lo actual vierta su luz sobre lo pasado»[11]. Por eso Benjamin vio en el cine el arte específico de la era de la reproducción técnica, en el que se produce definitivamente la destrucción del aura y la supera-

[8] *Ibid.*

[9] H. R. Jauss, «Ein literarischer Robespierre. Paul Valéry am Beginn einer neuen Rezeption», en el libro citado, pp. 257 y s.

[10] Benjamin, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en: *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus, 1973, p. 91.

[11] H. R. Jauss, «Spur und Aura: Bemerkungen zu Walter Benjamins Passagen-Werk», en el libro citado, p. 212.

ción de la autonomía estética. En el cine «la desritualización total del arte libera al contemplador, hasta ahora aislado, en una recepción colectiva».

Por último, Sartre plantea con igual claridad en su artículo de 1948 *¿Qué es la literatura?* el moderno problema de la recepción. Entre producción y recepción de una obra hay un hiato insalvable: «el escritor productivo y el leer receptivo son actos que se excluyen entre sí». Un objeto de ficción sólo puede ser percibido como tal por los ojos de un lector. Por eso el escritor tiene que detenerse, y dejar de serlo, para poder leerse, y la escritura implica la lectura. «El lector tiene conciencia de desvelar y crear a la vez, de desvelar creando y de crear desvelando.» Sartre se anticipa en veinte años a la teoría de los «lugares vacíos» que formulará Iser: «el autor guía al lector, pero no hace más que guiarlo; los jalones que ha puesto están separados por vacíos que es preciso colmar, yendo más allá de ellos. En suma, la escisión entre productor y receptor se completa con una cooperación que Sartre califica como «pacto de generosidad»[12].

Desarrollo de la estética de la recepción

Con esto llegamos al cuarto período que hemos distinguido en la historia de la teoría de la recepción, el cambio de paradigma en los estudios de teoría de la literatura que se produce en la década de los años sesenta, y que después se amplía a toda la estética. Coinciden en esas fechas: 1) el agotamiento del modelo explicativo formalista, estructuralista o de la interpretación inmanente (después de los éxitos innegables de la estilística, la «nueva crítica» americana, el formalismo ruso y el estructuralismo europeo); 2) los intentos de renovación de la historia del arte (agotadas también las orientaciones positivistas e historicistas); 3) el final de la experimentación vanguardista que convierte a esas obras, en su día polémicas, en «clásicos de la modernidad del siglo XX»; 4) el auge de la orientación pragmática en las ciencias humanas, fundamentalmente en la lingüística (teoría de los actos de habla, explicación de la organización del lenguaje como interacción cooperativa, análisis de la conversación...), y 5) la renovación de la estética filosófica, después de pasada la cuarentena a que fue sometida tras los excesos de la estética idealista basada en la filosofía de la identidad y el entusiasmo por los nuevos enfoques positivos y cientifistas.

El planteamiento explícito de la recepción de la obra de arte en el cruce de todos los procesos enumerados, pone de relieve el carácter nuclear de ese estrato de problemas en el conjunto de las cuestiones estéticas. Es especialmente significativa la coincidencia en ese final de la década de los sesenta de la con-

[12] J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature? Situations II,* París, Gallimard, 1948; «¿Qué es la literatura», en *Escritos sobre literatura, 1,* Madrid, Alianza, 1985. Ver: H. R. Jauss, *Studien zum Epochenwandel..., op. cit.,* pp. 270 y s.

ciencia de que el ciclo del arte *autónomo* se acaba (no la modernidad, como algunos suponen) y de la certeza de que una estética filosófica exige una revisión de los presupuestos de la estética idealista que han condicionado todas las teorías estéticas hasta esa fecha (la *Teoría estética* de Adorno, por ejemplo, que ya estaba redactada en 1969). En el fondo, ambos procesos coincidían en un presupuesto común: el carácter de la «obra» cerrada del arte entendida como «unidad adecuada de contenido y forma» según la formulación hegeliana, y que propiciaba un análisis inmanente. Por eso la apertura teórica de la recepción desbloquea numerosos problemas convertidos en verdaderos callejones sin salida y autoriza el empleo de la expresión enfática: un nuevo paradigma.

Los *manifiestos* de la nueva tendencia teórica son fundamentalmente dos: el discurso pronunciado por H. R. Jauss en la apertura del curso de la Universidad de Constanza con el título *La historia de la literatura como desafío a la ciencia de la literatura,* editado tres años más tarde en un texto ampliado y con un título más sucinto y provocador como corresponde a un manifiesto consciente de su fuerza rompedora: *Literaturgeschichte als Provokation,* y la lección inaugural de W. Iser en 1968: *La estructura apelativa de los textos.* La fuerza de arrastre de ambos textos ha nucleado en cierto modo la estética de la recepción en torno a la llamada «escuela de Constanza»[13].

Pero antes de examinar el contenido de ambos manifiestos conviene examinar sus presupuestos. Distinguiremos uno común, las teorías estructuralistas de la Escuela de Praga, y otros particulares, la hermenéutica de Gadamer como fondo de las tesis de Jauss y la fenomenología de Ingarden en las propuestas de Iser. El Círculo lingüístico de Praga había iniciado sus trabajos a finales de la década de los veinte recogiendo la herencia del formalismo ruso por intermedio de Jakobson. A partir de una aproximación del arte y el lenguaje en su función básica de comunicación, Mukarovsky distingue las funciones prácticas (representación, expresión, apelación) del lenguaje, que tienden a ser automatizadas, de la función estética que implica una *actualización.* La actualización por parte del receptor significa en cierto modo una suspensión, y aun superación, del proceso de comunicación, pues el receptor queda atrapado interminablemente en la estructura densa del lenguaje poético. En suma, la función estética parte de una situación de comunicación, pero supone una *negación dialéctica* de una comunicación normal, así como instaura una nueva relación con la realidad por una negación dialéctica de su representación. El correlato de esa negación superadora de la comunicación pragmática que se da en el arte es necesariamente la *actividad* del receptor que llega a *constituir* el objeto estético. Quedan así escindidos el contexto de producción y el de recepción, concretados en

[13] H. R. Jauss, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H. U. Gumbrecht, *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, 1971. *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976. W. Iser, «La estructura apelativa de los textos», en R. Warning, *Estética de la recepción,* Madrid, Visor, 1989.

la oposición entre el *artefacto material* y el *objeto estético.* Al artefacto material cumple la función de significante y al objeto estético la de significado, según la estructura de todo signo. Pero al resultar negada en el límite (superada dialécticamente) la relación de comunicación, el signo estético pierde su carácter unívoco y ha de ser actualizado por el receptor. Al romperse el apoyo de las convenciones lingüísticas, el receptor se ve forzado a abrirse a convenciones extralingüísticas, esforzándose por concretar la indeterminación «no mediante una reacción parcial, sino con todos los recursos de su actitud hacia el mundo y la realidad»[14].

Por su parte Vodicka aplica este esquema a la historia del arte, reconstruyendo la serie de las *normas* artísticas vigentes que han presidido la serie histórica de las actualizaciones y concreciones receptivas, que resultan así orientadas, perdiendo su apariencia arbitraria[15].

Al distinguir artefacto y obra se disocian dos sistemas de operaciones (del productor y de los receptores), pero que, sin embargo, se dan, por así decir, en el mismo plano, muy distinto del plano en el que trabaja el crítico (la aclaración o promoción de las normas) y el científico (la estructura técnica del artefacto). Es seguramente esta cuádruple distinción gnoseológica la aportación teórica fundamental que está en la base de la moderna estética de la recepción.

Los otros dos antecedentes teóricos que hemos mencionado hay que buscarlos en dos de las orientaciones filosóficas más influyentes del siglo XX: la hermenéutica y la fenomenología. Empecemos por la hermenéutica que nos propone H. G. Gadamer. Una obra de arte es un producto cultural que ha de ser comprendido históricamente. De la misma manera que una norma jurídica no puede aplicarse mecánicamente subsumiendo un caso determinado, sino que debe ser concretada en cada caso, así la obra recibe significaciones que en el momento de su producción no eran conocidas, ni siquiera previsibles. En el caso de la aplicación de la ley, el acto de interpretación es verdaderamente creador, y va enriqueciendo la norma misma; en la hermenéutica artística el juicio estético se enfrenta a la obra como a un acontecimiento en el horizonte de la tradición, y también lo completa y enriquece. El receptor de la obra no parte de cero; es consciente de que está en una situación que lo envuelve en el seno de una tradición. La aceptación de tal situación no es un defecto de su capacidad de reflexión, sino la realidad histórica misma que lo define. A esa situación le corresponde evidentemente un cierto *horizonte* que puede estrecharse o ampliarse, pero que sobre todo le permite situar las cosas en su ámbito. ¿Qué ocurre cuando recibe una obra del pasado? Responde Gadamer: «cuando nuestra conciencia histórica se desplaza a horizontes históricos, ello no significa un traslado a mundos

[14] Ver R. Warning, *op. cit.,* p. 15.
[15] F. Vodicka, *La concreción de la obra literaria,* en R. Warning, *op. cit.,* pp. 63 y s.

extraños desvinculados con el nuestro, sino que ellos forman ese gran horizonte móvil que abarca la profundidad histórica de nuestra autoconciencia por encima de las fronteras del presente... El pasado propio y ajeno a los que se dirige nuestra conciencia histórica forma parte de ese horizonte móvil del que vive siempre la vida humana y a la que determina como su origen y tradición»[16]. El receptor no se desplaza a ese nuevo horizonte abandonando el propio. No hay empatía en lo ajeno ni asimilación a lo propio, sino una elevación desde las propias expectativas de sentido.

La situación hermenéutica está determinada por unos *prejuicios* insalvables que han de ser puestos continuamente a prueba en el encuentro con el pasado y en la comprensión de la *tradición* de la que venimos. La comprensión de la obra es pues el proceso de *fusión* de esos horizontes supuestamente independientes. «Tal fusión tiene lugar constantemente en el seno de la tradición.» La recepción no disimula la *tensión* existente entre la obra y mi presente. No se comprende «igualando ingenuamente esa tensión, sino desplegándola conscientemente». La realización controlada de tal fusión es la tarea de la conciencia de los *efectos* históricos, la incorporación a una tradición comunitaria.

Jauss proyecta su manifiesto de 1967 sobre estos presupuestos hermenéuticos, con dos rectificaciones. Mientras que para Gadamer la comprensión de la obra de arte recibida es más que comprensión de lo ajeno, orientación del ser propio, asunción de la propia *historicidad* y de los propios prejuicios, y en función de esto se da el *diálogo* con la obra, para Jauss se trataría de buscar en el inevitable círculo hermenéutico un *método* de trabajo. La interpretación de la obra no se da tanto con vistas a ese «existencial», ese momento ontológico estructural de la comprensión, cuanto con relación a una actitud metódica que la objetiva en la medida de lo posible. La historia gadameriana de los efectos en el transcurso de una tradición es ahora apropiación activa de una obra por el intermedio de las apropiaciones anteriores en el curso de una historia de la recepción. La segunda rectificación es la distinta valoración de lo *clásico.* Mientras que Gadamer, en consonancia con su valoración de la tradición tiene que admitir el potencial de sentido de unas obras que diriman entre la correcta y la falsa comprensión (la autoridad de lo clásico compensa la debilidad metódica del receptor), Jauss, crítico experto de la literatura de la modernidad, no asume tal prejuicio.

En cuanto al segundo jefe de fila de la estética de la recepción, Wolfgang Iser, parece clara su dependencia de las investigaciones fenomenológicas de Ingarden sobre la obra de arte. Desde *La obra de arte literaria* de 1931 hasta el libro *Acerca del conocimiento de la obra de arte literaria,* contemporáneo del manifiesto de Iser, ha desarrollado Ingarden una teoría estética dentro de

[16] H. G. Gadamer, *Historia de efectos y aplicación,* en R. Warning, *op. cit.,* pp. 81 y s.

la más ortodoxa fenomenología[17]. Veámoslo brevemente. Estructura de la obra y *concreción* por el receptor son dos momentos dentro de un proceso general de «intuición de esencias», tal como ha desarrollado la fenomenología husserliana, pero de tal modo que, en principio, la reconstrucción de la estructura está subordinada al conocimiento receptivo. Se trata en suma de una tarea de descripción de un «objeto intencional» en el que encontramos articulados cuatro estratos: formaciones de lenguaje, unidades de significación, esquemas perspectivos y objetividades (que resultarán ser cualidades metafísicas). Los dos primeros estratos son los materiales de los esquemas, cuya «forma» no es a su vez una significación, sino un «esqueleto negativo», unos lugares indeterminados, que por su mismo potencial negativo, activan su concreción. Ni siquiera la recepción exige el relleno o compleción de esos vacíos, porque, en último término, el valor estético lo da la harmonía polifónica de los estratos, presidida por las «cualidades metafísicas» de la obra. Como se verá, Iser recoge de esta teoría fenomenológica su análisis de los lugares vacíos (sin necesidad de admitir cualidades metafísicas que suscitan emociones estéticas) que permiten al receptor articular la experiencia ajena que se revela en los textos (ficción), con la experiencia propia de la vida. La fuerza de los textos no está en su potencial de suscitar identificaciones (Jauss), sino en su potencial *negativo,* irónico.

Llegados a este punto, y antes de volver a los manifiestos fundacionales, podría observarse que las dos direcciones que ha tomado la estética de la recepción se corresponden con las dos grandes orientaciones de la estética contemporánea: la estética *hermenéutica* y la estética de la *negatividad.* Para la primera se trataría de una cuestión de enraizamiento contextual, de ampliación del horizonte propio, de búsqueda de significados por *identificación,* de recuperación del fundamento perdido; en suma, de «reconocimiento automático de lo ya conocido». Para la segunda se trataría de subvertir todo mecanismo de identificación, puesto que identificación es coacción (Adorno), de la experiencia de la *negación* misma de la comprensión que, sin embargo, la obra me obliga a buscar; en suma, de la autosubversión de toda tentativa de comprensión inscrita, en negativo, en las obras. Por eso para la estética hermenéutica la verdad artística es el *paradigma* de la verdad científica, mientras que para la estética de la negatividad la verdad artística es la subversión de la verdad científica (observemos que en ambos casos la verdad científica ha sido previamente desfigurada para ser más fácilmente rebatida)[18].

La contundencia del manifiesto de 1967 de Jauss, cuyos antecedentes hemos examinado, se debe a su denuncia del callejón sin salida a que habían llegado los estudios de historia del arte, y el desafío que su renovación supo-

[17] R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks,* Max Niemeyer, Tübingen, 1968. Ver «Concreción y reconstrucción», en R. Warning, *op. cit.,* p. 35.

[18] Ver Ch. Menke, *Die Souveränität der Kunst,* Athenäum Verlag, 1988 (edic. cast.: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida,* Madrid, Visor, 1997).

nía para la estética y su oportunidad se inscribía en el aprovechamiento de un planteamiento semejante llevado a cabo por Kuhn, con éxito clamoroso, cinco años antes. T. S. Kuhn, efectivamente, había conseguido desbloquear la teoría de la ciencia, estancada en el esquema del *contexto de justificación,* mediante su conexión con el *contexto de descubrimiento* (según la conocida distinción de Reichenbach). Un descubrimiento sólo puede articularse históricamente (retrospectivamente) como tal, cuando ha conseguido su justificación, pero tal justificación nunca es definitiva, sino que tiene que ser *reiterada* en la actualidad de cada presente. Quedan desechadas, pues, las soluciones idealistas e historicistas en esa reivindicación del momento histórico (y del presente) como integrantes necesarios de la explicación científica. También Jauss encuentra una historia de la literatura que por su pretensión de objetividad ha disociado la historia del pasado, entendida como una jerarquía consagrada de autores-vidas-obras, de cualquier juicio estético en el presente. Esa pretensión de *objetividad* que exige del historiador hacer abstracción de su punto de vista sobre su propio tiempo, propicia correlativamente la confianza *historicista* en aprehender la verdad del pasado, tal como se da «ante Dios», en expresión de Ranke. El hiato que tal actitud positivista ha producido entre historia y estética se ha traducido finalmente en la desconexión entre una *sociología de la literatura* y una teoría de la *interpretación inmanente.*

Todas estas dificultades piden a gritos una reconsideración de la *experiencia estética.* Realmente el historiador es, antes que nada, un lector. Pero su experiencia estética de lector implica el horizonte de expectativas del primer público de la obra y el «efecto» que la obra produjo en él, modificándolo. Así pues la historia del arte no consiste en el establecimieto *a posteriori* de la conexión entre hechos objetivos (la sucesión de autores y obras), sin tener en cuenta la historia de la recepción de las obras.

Jauss piensa que la historicidad del arte puede ser comprendida a partir de su recepción activa y del cambio permanente de horizontes de expectativa que supone, y no como mero «efecto». Ese «diálogo» continuo entre obras y público, en un círculo de preguntas y respuestas, es lo que liga las obras del pasado a la experiencia estética del presente, articulando la historia y la estética. Es ese encadenamiento de recepciones lo que acaba decidiendo acerca de la serie histórica de las obras, obligando a revisar constantemente el canon consagrado. Ahora bien, la recepción evita el peligro de la interpretación psicológica *arbitraria* (que se compensaría con la seguridad del canon clasicista) si es capaz de establecer *metódicamente* la estructura del horizonte de expectativas del público (géneros, temas, formas, lenguaje poético, mundo imaginario) y el impacto producido por la obra en función de la distancia o desnivel estético en el acto de la recepción. Y, seguidamente, la historia de la recepción de la obra acaba englobando sucesivamente los horizontes que se fusionan en el horizonte actual. La obra tiene que seguir prestándose a responder a las cuestiones que plantea una recepción *activa,* revalidando eventualmente su valor estético.

Mientras que las propuestas de Jauss en su manifiesto se centran en la búsqueda de significados de las obras de arte, en el manifiesto de Iser, que se inspira en las distinciones de Ingarden, el estrato de las unidades significativas queda *subordinado* a las «perspectivas esquemáticas», o, más exactamente, a los *lugares vacíos,* cortes, que aparecen en el choque de las perspectivas, y que, en tanto que *lugares de indeterminación,* ponen en marcha la *recepción activa* del lector, garantizando su participación.

Iser comienza su manifiesto con una provocadora afirmación de Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación:* «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»[19]. La búsqueda hermenéutica de sentidos ocultos en la obra, a partir del horizonte de expectativas explorado por Jauss, no supone para Iser sino la confirmación de lo ya sabido, con lo que los textos artísticos quedan en cierto modo neutralizado, y la actividad del receptor disminuida. El texto se despliega en la *lectura* misma, pero no oculta significados previos que el lector tiene que descubrir. Los significados no son susceptibles de una interpretación, sino que se generan en el *proceso* de la recepción. El texto artístico se ha desligado de su *génesis* (autor, época, situación social), de manera que esos supuestos significados previos han quedado cortados con su emancipación como texto, que bascula, por el contrario, del lado del receptor que lo actualiza. Y eso lo consigue la obra de arte gracias a su misma *indeterminación.* Dicho de otra manera, la obra no representa coherentemente la realidad, sino mediante múltiples perspectivas que no encajan entre sí. Esos cortes o lugares vacíos son una reacción contra la realidad, una ficción que genera un proceso de lectura y, en consecuencia, una experiencia más profunda de la propia realidad. Es esa negatividad de la obra, esa indeterminación, lo que enfrenta al lector con su experiencia consabida y le obliga a entenderla, a revisarla. Las significaciones no son la meta de la recepción, sino un medio subordinado a la experiencia de la realidad mediante la ficción. Lo decisivo en la estructura de la obra son esos vacíos, distancias, puntos de vista, discontinuidades, contrastes, fragmentaciones, segmentaciones y montajes, que ponen al receptor frente a las cuerdas, exigiéndole que se defina a sí mismo frente al texto. No se trata de representar una realidad descifrando su sentido (ilusión de realidad), sino de denunciar los significados habituales (realidad de la ilusión). La indeterminación del texto es correlativa de la determinción del receptor y el compromiso que le exige poner en juego sus representaciones habituales, su mismo esquema de comprensión. No interpretación de significados, sino, en todo caso, producción de significados, es lo que se ventila en esta versión de la recepción. Como la obra de arte se ha *segregado* de su génesis, el receptor no puede regresar a las operaciones que la originaron, pero como tampoco su

[19] S. Sontag, *Against interpretation and other Essays,* New York, Delta Book, 1964, p. 14 (*Contra la interpretación y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral, 1984).

estructura se mantiene como algo efectivo (a diferencia de otras formaciones culturales) su potencial discurre necesarimente en un *proceso* de recepción (experiencia estética), y fuera de la recepción es sólo un artefacto *aparente.* La fuerza del arte está en su carencia de situación definida, que obliga a definirse al lector. El «efecto» que produce no se consigue cuando el receptor encuentra su significado, sino cuando al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida.

Estética de la recepción y experiencia estética

Los dos manifiestos de Jauss y de Iser con sus dos orientaciones de la recepción del arte (línea hermenéutica y línea negativista) son los dos polos de un movimiento estético en el que hay que apuntar numerosos trabajos de M. Riffaterre, Stanley Fish, R. Warning, K. Stierle, H. U. Gumbrecht, etc. Especial relevancia tuvieron las recopilaciones que presentaron ls aportaciones de la estética de la recepción en los distintos foros nacionales. En 1971 aparece *La actual ciencia literaria alemana* (presentada por H. U. Gumbrecht) para los lectores de habla española. En 1978 se publica *Pour une esthétique de la réception* (con prólogo de Starobinski) para los de lengua francesa. En 1982 *Towards an Aesthetic of Reception* (con estudio introductorio de Paul de Man) para el público anglosajón. Mencionemos también la importante compilación de R. Warning *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis,* de 1979[20].

En esta «recepción» de la estética de la recepción, las críticas vinieron sobre todo por su carácter «parcial» como teoría. Paul de Man, por ejemplo, aludiendo al título general de las publicaciones de la escuela de Constanza «Poética y Hermenéutica», sostiene la imposibilidad de que una teoría que se centra en tareas de significado (hermenéutica), pueda decir algo sobre cuestiones de estructura (poética). En realidad tal crítica no parece afectar a la línea de la estética de la recepción más cercana a los presupuestos fenomenológicos (línea Iser). Pero Jauss se defendería de tales reproches precisamente porque estaría de acuerdo con el carácter parcial de su teoría. Así lo dice taxativamente en el postfacio de su estudio sobre la recepción de *Ifigenia,* uno de los más bellos ejemplos de aplicación de la teoría de la recepción. En todo caso, las nuevas versiones publicadas hasta la fecha acerca de las tesis de la estética de la recepción suponen una profundización de su concepto central, la *experiencia estética,* y, en cierto modo, una convergencia de las dos direcciones que hemos distinguido, situando seguramente a la recepción de la obra de arte en el núcleo de una más amplia teoría estética, aún por hacer. Jauss acometió esta renovación de su teoría en su con-

[20] *Pour une esthétique de la réception,* París, Gallimard, 1978. El trabajo de Paul de Man en: *La resistencia a la teoría* («La lectura y la historia»), Madrid, Visor, 1990, p. 87.

ferencia de 1972 *Pequeña apología de la experiencia estética,* y que, después de diversas reelaboraciones se plasmó en su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria (ensayos en el campo de la experiencia estética)* de 1977 y en sus *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* de 1989, mientras que las últimas propuestas de Iser han tomado cuerpo en su libro *Lo ficticio y lo imaginario: perspectivas de una antropología literaria,* de 1991[21].

Ciñéndonos a lo esencial diremos que Jauss despliega el concepto de experiencia estética entendida como *poiesis,* como *aisthesis* y como *catharsis.* La experiencia estética en cuanto *poiesis* se refiere a la posibilidad por parte del receptor de la obra de arte de entender el mundo no como algo dado que se nos impone, sino como algo que puede ser producido. De este modo el mundo exterior pierde la frialdad y extrañeza a que le condena el conocimiento conceptual, científico, e incluso tecnológico y artesanal, y aparece como algo propio, como fruto de una apropiación mediante la obra de arte. Se trataría de investigar mediante el arte las raíces operativas que están en la base de todo saber, desterrando para siempre el modelo antiguo de la contemplación y el romántico del genio. Si en el fondo, conocer es construir, nada como el arte nos pone frente a esa construcción pura (forma o apariencia) en que consisten las obras de arte, y que, a diferencia de las construcciones conceptuales, suscitan la conciencia de la libertad del sujeto frente a todo lo dado.

La experiencia estética en cuanto *aisthesis* no es sino la reivindicación del estrato intuitivo, sensible, frente al privilegio platónico del nivel conceptual. El arte consigue que la percepción se erija en el «modo absoluto de ver las cosas», desmontando mediante esa visión pura y distanciadora los hábitos alienantes sedimentados por las estructuras conceptuales y su repertorio de significados establecidos.

La experiencia estética entendida como *catharsis* significa la posible disolución de los intereses de la vida práctica, promoviendo mediante los recursos de la identificación estética una asunción de nuevas normas de comportamiento social. El placer estético que acompaña a la identificación emocional en el arte (y que Jauss reivindica enérgicamente) puede ser liberador si significa la apertura de un margen de libertad frente a las constricciones sociales, jurídicas e institucionales (de ahí la nueva valoración del arte de masas estigmatizado por Adorno). El arte, mediante esa función de *ejemplar* puede promover la *purificación* de unas normas sociales y la transmisión de otras nuevas (de ahí su «radical» heteronomía).

Como se ve, Jauss ha ampliado el concepto de *experiencia estética* constitutiva de la recepción, haciéndola jugar en los tres ámbitos (sintáctico, semántico y pragmático) mediante la dialéctica del *verum-factum,* del *signi-*

[21] W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt,* Suhrkamp, 1991. H. R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética,* Madrid, Visor, 1995.

ficante-significado y de la *identificación-negación.* Independientemente de lo discutible de la terminología empleada, la experiencia estética entendida como *poiesis, aisthesis y catharsis* es la alternativa que la estética de la recepción presenta a las ideas cubiertas por los términos de *genio, símbolo* y *contemplación* de la estética tradicional de raíces idealistas[22].

Por su parte, Iser ha replanteado el concepto de experiencia estética en clave antropológica, profundizando en su teoría de la ficción desde la categoría antropolítica del *juego.* Al quedar en suspenso, mediante los recursos que «pone en juego» la obra de arte, la función denotativa, ese significante liberado, flotante, alumbra las condiciones en las que podría ser concebido «lo que no existe todavía». La experiencia estética es capaz de disolver como juego los códigos convencionales siempre que el receptor ejecute lo que la obra de arte insinúa *(performance).* El artefacto es ahora esa estructura aparente y ficticia que, como «objeto transicional», sirve de mediador entre la realidad y la imaginación. Iser hace un estudio de esos juegos que se dan en la recepción, y que, acudiendo a una clasificación de Roger Caillois, denomina: *agon, alea, mimetización* e *ilinx,* es decir, la experiencia del receptor como: conflicto con lo consolidado, sumisión anticipada a lo impredictible, ilusionismo carnavalesco y vértigo que destruye la estabilidad de la percepción y la tiranía de la conciencia.

De este modo la estética de la recepción abandona la parcialidad de su planteamiento inicial y en cierto modo responde a las agudas críticas de Paul de Man cuando, desde su perspectiva del análisis «retórico» reprochaba a Jauss su incapacidad de pasar de la *estética* a la *poética,* y su ceguera ante el «juego del significante», deslumbrado por la búsqueda interminable de significados[23].

Bibliografía

Acosta Gómez, L. A., *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria,* Madrid, Gredos, 1989. Asensi, M., *Theoría de la lectura,* Madrid, Hiperión, 1987. Eco, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milán, Bompiani, 1979 (*Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1981). Fish, Stanley, *Doing what comes naturally,* N. Y., Duke University Press, 1989 (*Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional,* Barcelona, Gedisa, 1992). Gumbrecht, H. U. (ed.), *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, 1971. Ingarden, R., *Vom Exkennen des literarischen Kunstwerks,* Tübingen, Max Niemeyer, 1968. Iser, W., *Der implizite Leser: Kommunikatiens-formen des Romans von Bungan bis Beckett,* Munich, W. Fink, 1972; *Der Akt des Lesens,* München, W. Fink, 1976 (*El acto de lectura, teoría del efecto estético,* Madrid, Taurus, 1990); *Das Fiktive und das Imaginaire. Perspektiven literarischer Anthropologie,* Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1991. Jauss, H. R., *Literaturge schichte als Provokation,* Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1970 (*La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976); *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Munich, W. Fink, 1977

[22] Ver sobre esto P. Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik,* Frankfurt, Suhrkamp, 1990; trad. cast.: *Crítica de la estética idealista,* Madrid, Visor, 1996.

[23] P. de Man, *op. cit.,* pp. 106 y s.

(*Experiencia estética y hermenéutica literaria,* Madrid, Taurus, 1986); *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne,* Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1989 (*Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética,* Madrid, Visor, 1995); *Pour une esthétique de la réception* (recopilación y prefacio de J. Starobinski), París, Gallimard, 1978; *Teoría de la recepció literària: dos articles,* Barcelona, Barcanova, 1991. Mayoral, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco-libros, 1986; *Estética de la recepción,* Madrid, Arco-libros, 1987. Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale,* París, Flammarion, 1971 (*Ensayos de estilística estructural,* Barcelona, Seix Barral, 1976). Sartre, J. P., *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?,* París, Gallimard, 1948 (*¿Qué es la literatura?,* Buenos Aires, Losada, 1950). Schmidt, S. J., *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft,* Braunschwerg, Vieweg-Sohn, 1980 (*Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura,* Madrid, Taurus, 1990). Warning, R. (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis,* W. Fink, München, 1975 [traducción de la 2.ª edición de 1979: *Estética de la recepción,* Madrid, Visor, 1989].

Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias

Jaime Brihuega

Sabido es lo infructuosa que resulta esa pretensión teorética de disponer de una noción de Vanguardia lo suficientemente clara, unívoca, global o deslindante como para discernir sus ámbitos de existencia en el seno de la cultura artística contemporánea. Su proyección historiográfica ha dado lugar tanto a mitologías distorsivas como a los injustificados sesgos que facilitan eclipses y anatemas. Por varias razones.

Ante todo, porque partiendo de un concepto universalista de Vanguardia corremos el riesgo de acabar encajando en el molde de una abstracción intelectual prediseñada, cuasi clónica, una colección de objetos, lenguajes, actitudes, ideas... dispares, intencionadamente elegidos y artificiosamente engarzados entre sí. Cuando, precisamente, dicha noción sólo ha podido ser construida a partir de un conocimiento extendido sobre el devenir histórico. Es lo que en parte ocurre con la noción de Modernidad y lo que ocurrió en su día con los conceptos de Renacimiento, Manierismo o Barroco. No obstante, está clara la necesidad de proyectar determinadas formas de reflexión genérica sobre un conjunto de ideas y hechos artísticos que se muestran vinculables por una misma lógica. Ante tal disyuntiva, lo que a estas alturas parece tener todavía algún sentido para intentar localizar el verdadero eje que dota a estos fenómenos de una identidad común, es desbordar el propio recinto de las vanguardias, asumiéndolas bajo la naturaleza de sus relaciones extrínsecas. Sólo entonces dicho eje puede ser capaz de establecer una noción diferencial en el seno de la cultura artística contemporánea. Será un eje inicialmente restringido, pero eficaz por la versátil capacidad de proyección que presupone en su misma naturaleza. Tal vez pudiera describirse así:

Siempre encontramos hechos, ideas, actitudes y lenguajes visuales, polarizados en uno de los extremos de esa dialéctica de confrontación que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la "institución arte" y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa.

Al menos, es el criterio que guía a un amplio sector del pensamiento que se ocupa del arte, junto al que se sitúa el enfoque desde el que están escritas estas páginas[1].

Por otra parte y como consecuencia de lo anteriormente dicho (a continuación las razones se multiplicarían), tal vez no quepa ya siquiera hablar de Vanguardia en un sentido genérico (salvo como metáfora o metonimia propia de la retórica de la literatura artística), sino más bien de «las vanguardias» o de «momentos históricos» en los que tal o cual poética, práctica, lenguaje o incluso «silencio artístico», asumen el papel de término alternativo en la mencionada dialéctica. La enorme diversidad en lo ideológico y en lo formal que manifiestan las diversas vanguardias y su subordinación al discurso histórico cultural, en la capacidad de propuesta y en la naturaleza hermenéutica de su recepción, parecen aconsejarlo.

Pero el objetivo no es ahora reparar en críticas a un instrumento de raíz epistemológica o a sus consecuencias metodológicas, sino adentrarnos en la naturaleza y la estrategia de algo que sí constituye un factor común de las vanguardias históricas: su vocación de acuñar y lanzar propuestas teóricas alternativas para encuadrar el presente o el futuro inmediato del hecho artístico, a través de sus múltiples dimensiones. Por supuesto, esto supondrá un recorrido afectado por el inevitable esquematismo simplificador que acarrea sobrevolar, en unas pocas páginas, la ambiciosa y polimorfa aventura artística de la primera mitad del siglo XX.

Las vanguardias como artefacto de propuesta teórica

En sus aspectos más visibles, los rasgos diferenciales entre unas y otras vanguardias históricas se manifiestan a través de su posición en esa gran revolución de los lenguajes plásticos que habría de interrumpir, abruptamente, el proceso de comunicación y expresión figurativa edificado a partir del Renacimiento. También es evidente que la construcción de cada uno de esos nuevos lenguajes se verifica bajo el marco de radicales transformaciones en sus presupuestos teóricos, se hagan o no explícitas mediante una verbalización programática escrita. Pero, en el fondo, este binomio práctico-teórico es sólo la punta del iceberg de una ofensiva que se acabó revelando mucho más ambiciosa.

[1] Es decir, frente a nociones exasperadamente idealistas como la de un Renato Poggioli *(Teoría del arte de vanguardia* [1962], Madrid, 1964) y en la amplia órbita de reflexión de trabajos como: De Michelli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), Córdoba, Argentina, 1968; Bürger, P, *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1987; Le Bot, M., *Pintura y maquinismo,* Madrid, Cátedra, 1979; Asor Rosa, «Avanguardia» *(Enciclopedia Einaudi),* Turín, 1977; Butler, C., *After the Wake. On Essay on the Contemporary Avant-Garde,* Oxford, 1980; Russell, Ch., *Poets, Prophets and Revolutionaries,* Oxford, 1985; etc.

Tras la primera andanada de cambios trascendentales que el hecho artístico experimenta a partir de mediados del siglo XIX (entre el barracón de Coubert y el fin de siglo[2]), las vanguardias históricas afrontan su tarea con la conciencia apodíctica de que no están determinadas a asentarse sobre unas reglas de juego prestablecidas por instancia alguna, ni siquiera por la propia andadura de las vanguardias precedentes o incluso coetáneas, sino que *pueden y deben trazarlas ex-novo,* materializando así, aunque sea en miniatura, el universo propuesto por la voluntad alternativa de la que parten o en la que desembocan al hilo de su propio desarrollo histórico. Estas reglas de juego se refieren tanto a la condición de lo artístico, como a la del contexto en que lo artístico se manifiesta (o en el que debería manifestarse); o a la adjetivación de la propia condición humana de quien fabrica el arte y de quien lo recibe. Es decir, esta capacidad de propuesta no se ha instrumentado sólo desde el territorio de la forma y sus principios, sino que ha revelado su capacidad de erigirse desde todos los órdenes que afectan al hecho artístico en sí y de enfocarse hacia el inmediato marco de referencias contextuales en que éste se mueve. En consecuencia, las vanguardias históricas han demostrado actuar:

– A través de la realidad tangible de nuevos lenguajes visuales asentados sobre objetos que han visto modificado su estatuto.
– A través de la fundamentación de un marco teórico legitimador de estos objetos y lenguajes y de la nueva dimensión global propuesta para el hecho artístico.
– A través de la propia naturaleza de la praxis artística como proyección funcional del ser humano o de los colectivos en que éste se encuadra.

Y unas u otras vanguardias lo han hecho, eventual o simultáneamente, a través de uno, dos o de estos tres instrumentos.

El prosopon *del artista, substancia y objeto en las propuestas de la vanguardia histórica: la recuperación de una dignidad prometida y hurtada*

El *prosopon* sociocultural y vital del artista de las vanguardias históricas del siglo XX es el fruto de un largo proceso que hunde sus raíces, por lo

[2] El barracón alternativo plantado por Courbet frente al *Salon* oficial en 1855 y el confuso laberinto de situaciones e ideas en que desemboca el siglo XIX son dos mojones muy explícitos de esta «andanada de cambios». A propósito de Courbert, ha dicho T. J. Clark: «Lo importante es reconocer que el encuentro con la historia y sus condicionamientos específicos lo hace el propio artista» (*Imagen del pueblo,* 1973, trad. castellana, Barcelona, 1981, p. 13). Reflexionando sobre el fin de siglo, apunta brillantemente R. M. Albères: «La enorme efigie de la razón se había entonces agrandado y se perdía entre las nubes, tomando proporciones tan gigantescas que ninguna mirada podía ver la totalidad de su forma» (*L'aventure intelectuelle du XXeme siècle,* París, A. Michel, 1969, p. 16).

menos, en el mismo Renacimiento. Ese *prosopon,* bajo el simbolismo de sus dos sentidos conniventes (como máscara teatral y raíz etimológica del concepto «persona»), ha sido simultáneamente substancia y objeto de la actividad teórico-programática y de la propia praxis, colectiva o individual, acontecida en los distintos movimientos de la vanguardia histórica. Parece obligado recorrer esa evolución, metafóricamente embarcados en la apócrifa evocación de una fábula muchas veces contada cuando se rememora la epopeya del arte contemporáneo. Aún a costa de una simplificación añadida[3]:

«A partir del Renacimiento, el artista logra conquistar una dignidad sociocultural proporcional a la que un sector de sus patronos está dispuesto a reconocer[4]. Adquiere las matrices conformadoras de un *status* que le predisponen, desde el protagonismo en el proceso creativo, tanto a los laureles de la gloria como a la perpetua inconclusión de horizontes o al apetito endémico de un ansia insatisfecha[5]. Pero no ocurre con todos los artistas. Como colectivo, su figura comienza a crecer vegetativamente y se diversifica a través de una amplia tipología, siempre subsidiaria de confrontaciones con los sistemas de fuerzas que modelan la Historia, cuyos resultados le van adjudicando diferentes papeles y conformando una nueva y compleja "microsociedad de artistas". Algunos de estos papeles provienen todavía de la inercia del Medioevo y se limitan a adaptarse a las nuevas necesidades simbólicas; otros, muestran perfiles inéditos.

Incorporado al palacio civil o religioso se sueña a sí mismo en la piel de un demiurgo creador, como el poeta o el filósofo. Al frente de la estructura comercial que representa su taller toma ahora conciencia de seguir siendo el simple instrumento mediador entre el cuerpo social y sus aristas de poder, un constructor de atributos simbólicos confeccionados a la medida de una clientela cuya tipología va tendiendo, también, a diversificarse estructuradamente[6]. En algunos casos, como el de la Holanda del siglo XVII, experimenta en carne propia un ensayo general de lo que luego será su huérfana indefensión ante los avatares del mercado regido por el azar de una clientela anónima; ello le hace optar entre las muchas posiblidades que median entre el ser un simple satisfactor de deseos y un poeta libre ante la blanca soledad

[3] Con el título «La recuperación de una dignidad prometida. Las raíces históricas de las vanguardias», éste fue el argumento de mi ponencia en el Simposium Internacional *El Papel y la Función del arte,* Bilbao, XI-1991 (en prensa).

[4] La dedicatoria que Leon Battista Alberti hace a Juan Francisco Gonzaga en su tratado *De pictura* (1435) no puede ser más explícita (*Sobre la pintura,* Valencia, F. Torres, 1975, p. 83).

[5] Cfr. Wittkower, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno* (1963), Madrid, Cátedra, 1982, pp. 72 y ss.

[6] Una ilustrativa reflexión sobre esta confluencia entre distintos modelos de artistas durante el Renacimiento es la que nos ofrece Baxandall en su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972), Barcelona, G. Gili, 1978.

del lienzo[7]. A lo largo del siglo XVIII esta tipología crece y se fragmenta más aún, entrando en exaltada crisis a través del hondo espacio del Romanticismo. De esta forma, cuando se desencadenen las aceleradas transformaciones sobrevenidas con la Revolución Industrial que tiene lugar en el Nuevo Régimen, todos los perfiles posibles de su papel ante la Historia (y el ejercicio de estos papeles en el interior de su propia conciencia) han sido ya experimentados y forman parte de un paradigma del artista asentado en la memoria colectiva. Botticelli, Miguel Angel, Rembrandt, Rubens, Luca Giordano, Chardin, David, Friedrich, Goya, Ingres... constituyen algunos ejemplos especialmente oportunos para ilustrar la amplitud de ese abanico de «máscaras» a través de las que el artista actúa y la sociedad lo tipifica.

Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX las cosas van a complicarse notablemente hasta rayar en un proceso involutivo. Poco a poco, el patrono habitual ha dejado de ser el Hermes de un paraíso escatológico, intelectual, ético o estético, como lo habían venido siendo el monarca, el prelado, el aristócrata humanista o el burgués ilustrado. La Academia va perdiendo su dimensión de artefacto para una apodíctica teología de lo estético, y el "gusto" pasa a ser una abstracción inestable y no siempre consagrada por escrito que toma cuerpo, o lo metamorfosea, bajo la presión de un sistema de confrontación de fuerzas no divergente del que está moviendo la configuración del mapa social desde la economía o la política[8]. Aristocracia, Iglesia o la alta burguesía culta pasan a ser instancias residuales a las que sólo accede una pequeña parte de la legión de artistas que ya circulan en la sociedad. La pequeña burguesía culturalmente activa y comprometida con la dignidad esencial del arte como atributo configurador de futuro aparece todavía como un sector sociocultural cuya influencia es mero proyecto. En general, el nuevo patrono no tiene cara ni nombre hasta que no se involucra tangiblemente en la dimensión comercial del hecho artístico o se mantiene sumergido en el limbo de las probabilidades plausibles. Confundido entre el marasmo del nuevo público burgués que visita las exposiciones oficiales, puede llegar a ser tal cosa por un simple vaivén de la fortuna: es lo que venimos llamando "cliente anónimo". Simétricamente, también puede dejar de serlo para ceder el paso a un nuevo cliente, recién emergido por causas similares.

En ese punto, al artista le quedaron dos opciones: podía integrarse en el cuerpo de un academicismo burocratizado por sistema de los galardones ofi-

[7] El *Diary* del viajero inglés J. Evelyn (1645) despliega una espléndida imagen de esta situación específica de la Holanda del siglo XVII (conf. ed. de E. S. Beer, Oxford, 1955, vol. II, p. 39).

[8] El prólogo («A los burgueses») de Baudelaire en el *Salón de 1846* (Valencia, F. Torres, 1976, p. 83) deja esta situación muy explícita: «Os habéis asociado, habéis formado compañías y tomado empréstitos para realizar la idea de futuro con todas sus diversas formas, formas políticas, industriales y artísticas... Sois los amigos naturales de las artes porque los unos sois ricos y los otros sabios. Cuando hayáis dado a la sociedad vuestra ciencia, vuestro trabajo, vuestro dinero, reclamad vuestro pago en goces del cuerpo, de la razón y de la imaginación.»

ciales e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de la nueva legión de *parvenus*. Si algo caracterizaba a estos potenciales clientes era la carencia del hilo conductor familiar de una formación profunda en sus ideas y en sus gustos. Por esta vía optaron la mayoría de los artistas que hoy conocemos como *pompiers*[9]. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte contemporáneo, gran parte de la crítica... toda la "institución arte", se iría haciendo cómplice de esta operación, en la que el artista se convertía en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente instalables en la conciencia del público y la eventual clientela potencialmente contenida en él. El artista perdía así la dignidad que le confería el "poder sobre el hecho artístico" conquistado a partir del Renacimiento.

La recuperación de esa dignidad perdida fue el otro camino posible, el que emprendieron los artistas de las vanguardias. Aun a riesgo de entrar en una esfera de marginación, flanqueda por la soledad, la incomprensión, la bohemia miserable, la insatisfacción e incluso la desesperación, la alienación o el suicidio (algo que arranca claramente con Courbet y eclosiona aparatosamente con Gauguin o Van Gogh), el artista de las vanguardias optó por ser de nuevo profeta y demiurgo, conductor del diseño de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores. Para ello echaba mano de una buena parte de los fermentos inmediatos contenidos en el ideal romántico[10] y, en general, de la extensa memoria acumulada en torno al mitologema de su dignidad. El fin de siglo señala una etapa de compleja amalgama de ambas direcciones en la conducta del artista. En su *prosopon*.»

Cuando arranquen las primeras vanguardias del siglo XX, la intervención sobre la definición social y vital del artista formará ya una vertiente indisociable en la voluntad de construir proyectos teóricos. En torno al Fauvismo, el Cubismo, las distintas opciones del primer Expresionismo o la Metafísica, la figura del artista ha grabado en lo más neurálgico de su condición personal y de su facultad de proyección poética ese núcleo del pensamiento de Cézanne que habla de que *«El arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a la naturaleza»*[11]. Por tanto, e independientemente de las radicales diferencias que puedan separar a unas y otras poéticas, en lo visual y en sus materializaciones teóricas, Matisse, Braque, Nolde, el primer De Chirico o el primer Kandinsky actúan desde un principio común: son

[9] Ch. Rosen y H. Zerner han tratado magistralmente este crítico momento de la desubstanciación del papel de artista, reflexionando en torno del concepto de *fini* (acabado pictórico) (cfr. *Romanticismo y realismo* [1984], Madrid, Blume, 1988, pp. 205 y ss.).

[10] Basta leer la *Carta de un joven poeta a un joven pintor*, escrita por H. von Kleist en 1810, para encontrar estos fermentos en plena actividad (en la antología de J. Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 92).

[11] Gasquet, J., *Cézanne (Conversaciones)*, París, 1921. Recogido en Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno* (1956), Buenos Aires, Nueva Visión, p. 29.

depositarios de una misión universal por la que deben alumbrar un universo autónomo, susceptible de establecer innumerables puentes de ida y vuelta hacia las distintas facetas de la realidad y la imaginación[12].

El artista del Futurismo añade perfiles diferentes. Su persona incorpora la explícita función de un agitador que, simultáneamente, construye una poética, la legitima bajo un armazón teórico e intenta socavar el espacio necesario en la conciencia colectiva para hacerla vigente[13]. El dadaísta actúa de manera similar pero por reversión de imágenes, ya que su poética es presentada como destrucción de los principios poéticos, su teoría como «antiteoría» y su agitación como provocación corruptora del estado de las cosas[14]. Duchamp o Schwitters recalan en una actitud distinta y, a este respecto, similar en ambos a pesar de sus sensibles diferencias: proponen transferir la totalidad del hecho artístico a la propia persona del artista, cuya vivencia del mundo en tanto que reflexión, voluntad, aceptación del azar, manipulación o incluso silencio, subsumen la condición del arte mismo, independientemente de los artefactos empleados para su exteriorización[15].

En las vanguardias soviéticas, el artista funciona bajo el *prosopon* de catalizador, abanderado, o *medium* de un proceso revolucionario general, convencido de expresar y dar forma a sus dimensiones profundas o modelando la utópica condición cultural en que dicho proceso ha de desembocar[16]. Los miembros de la Bauhaus o del Neoplasticismo añadieron, con un énfasis que rayó la paradoja mística, una vertiente pedagógica a la que

[12] Basta con rebuscar en una simple antología para encontrar testimonios de ello: «El papel del artista, como el del sabio, es escoger verdades corrientes que le han sido repetidas frecuentemente, pero que adquirirán ante él una novedad y que hará suyas el día que haya presentido su sentido profundo» (Matisse, *Notas de un pintor,* 1908, en González, A.; Calvo, F., y Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia,* Madrid, Turner, 1979, p. 45). «El pintor piensa en términos de forma y color» (Braque, «Reflexiones sobre la pintura», en *Nord-Sud,* XII-1917, en *ibid.* p. 76). «Mis grabados no están construidos mentalmente; surgen» (Nolde, carta de 1906, en *ibid.*, p. 92). «El sentimiento, por tanto, es un puente de lo inmaterial a lo material (artista) y de lo material a lo inmaterial (espectador)». (Kandinsky, «La pintura como arte puro», en *Der Sturm,* IV, núms. 178-179, 1914, en *ibid.*, p. 104.) «El artista debe sacar sus afirmaciones de lo más profundo de su ser» (Chirico, *Arte metafísico,* 1913-20, en *ibid.*, p. 146).

[13] «Nuestro influjo creciente se revela de una manera inesperada hasta en los escritos de nuestros adversarios» (Marinetti, «Las primeras batallas», en Marinetti, F. T., *Manifiestos y textos futuristas,* Barcelona, El Coral, 1978, p. 27).

[14] «Nosotros somos directores de circo y chiflamos por entre las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jojo, bang, bang.» (Tzara, *Manifiesto del señor Antipirina,* VII-1916, *Siete Manifiestos Dada,* Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 7 y 8.)

[15] «Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un medium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y el espacio, busca su camino hacia un claro» (Duchamp, IV-1957, trad. castellana en Duchamp, M., *Duchamp du Signe,* Barcelona, G. Gili, 1978, p. 162). «Mi objetivo es la obra total Merz, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística» (Schwitters. *Merz,* 1921, trad. castellana en González-Calvo-Marchán, *op. cit.*, p. 199).

[16] «La revolución ha barrido lo viejo y nosotros hemos limpiado el terreno para nuevas construcciones artísticas... Formando obreros, formaos junto a ellos. Dictando decretos estéticos desde vuestros despachos os convertís simplemente en unos clientes» (de la proclama *El LEF pone en guardia,* 1923, AA.VV., *Constructivismo,* Madrid, Comunicación, 1973, pp. 95 y 96).

tampoco estaban siendo ajenas, desde diversos presupuestos, las vanguardias soviéticas[17].

Pero, a partir de mediados de los años veinte, las vanguardias han desplazado ya de su hegemonía al viejo arte académico; o prácticamente han inutilizado su aparato institucional, en un largo proceso de confrontación donde el despliegue de la cultura de comunicación de masas ha desempeñado un papel indirecto pero trascendental. De alguna manera, la amplia ola de «retorno al orden de la forma» (recuperación del orden clásico, Novecento, Nueva Objetividad, Realismo Mágico o toda la variedad de postexpresionismos o realismos de «nuevo cuño», desde los políticamente comprometidos a los de voluntades meramente estéticas) es fruto directo o se cultiva al calor de este final de partida. Las contorsiones de la persona del artista amainan su ritmo desenfrenado y los diferentes papeles acuñados durante las dos primeras décadas se normalizan, se escinden o se alían entre sí sobre los rieles de la nueva situación. A partir de ahora, las operaciones sobre el lenguaje visual, sobre su estructura de cimentación teórica o sobre las alternativas a las relaciones arte-sociedad se realizan desde plataformas tipificadas para la mayoría de los aspectos genéricos que encuadran la condición vital segregada por el *prosopon* del artista. Las transmisión de las vanguardias a los diversos núcleos periféricos de Europa y América incluye también la transmisión de esta variada tipología en que ha derivado la figura del artista[18].

Entonces, el Surrealismo irrumpe con toda la potencia perturbadora de sus propuestas. El artista pasa a ser el heroico operario de una herramienta, el arte, que tiene por objeto desaherrojar al individuo de las mordazas que sepultan su libertad, tanto de las que provienen de la ideología de su entorno como de las que habitan incrustadas en el interior de los mecanismos de su conciencia. Se transforma así en un *medium* que experimenta en carne propia un proceso de ascesis liberadora que, a continuación, brinda a la Humanidad como experiencia transitiva[19]. Junto a los de la nueva cultura

[17] «Un idealismo de la actividad que abarque, penetre y una el arte, la ciencia y la técnica y que influya en la investigación, en el estudio y en el trabajo, realizará la construcción artística del hombre, que respecto al sistema cósmico es sólo una metáfora. Hoy no podemos más que evaluar el plan de conjunto, poner los fundamentos y poner las piedras para la construcción» (Oscar Schlemmer, *Manifiesto de la primera exposición de la Bauhaus,* 1923, trad. castellana en González-Calvo-Marchán: *op. cit.*, p. 326).

[18] Si tomamos como ejemplo el «movimiento antiartístico» catalán de finales de los veinte (Dalí, Sebastián Gasch, Lluis Montanyá, etc.) percibiremos unos comportamientos que hibridan los del artista dadaísta, futurista, surrealista o el de los grupos de la vanguardia política alemana (cfr. el último número de la revista *L'Amic de les Arts,* Sitges, III-1929).

[19] «1.º No tenemos nada que ver con la literatura; pero somos muy capaces, en caso de necesidad, de servirnos de ella como hace todo el mundo.

2.º El Surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni siquiera una metafísica de la poesía; es un medio de liberación total del espíritu y de todo aquello que se le parezca...

... 8.º Somos especialistas en la Revuelta. No existe medio de acción que, llegado el caso, no seamos capaces de emplear.

(De Oficina de Investigaciones Surrealistas: *Declaración del 27 de enero de 1925,* trad. castellana en González-Calvo-Marchán, *op. cit.*, p. 362).

artística normalizada desde mediados de los veinte, el «artista» del surrealismo va a contar con nuevos modelos antagónicos que se están revelando dominantes en ciertos núcleos del mundo que le es contemporáneo: el artista-burócrata segregado por los totalitarismos fascista y nazi y el que resulta del proceso de desactivación de las vanguardias soviéticas por el estalinismo.

Estrategias e instrumentos para la comunicación de los proyectos teóricos

Desde principios del siglo XX cobran carta de naturaleza definitiva, como instrumentos para la construcción y proyección pública de las vanguardias artísticas, diversas *fórmulas de agrupación colectiva* que se venían ensayando desde finales del siglo XIX. Sus modelos de referencia estaban cristalizados desde hacía tiempo en el ámbito de la acción política y en otros campos de la acción cultural[20]. Cenáculo, grupo, movimiento, asociación entre artistas y creadores intelectuales de todo tipo, o la comunión sistemática en torno a experiencias poéticas construidas a pie de caballete o a borde de página, constituirán ahora pautas consolidadas de comportamiento. Simultánea o consecutiva, la existencia de estos colectivos formará un sistema interconectado y extendido en el tiempo que, a su vez, alojará las experiencias individuales o aisladas de la cultura de vanguardia, tanto las secundarias (que obtienen de él una parte de su sentido) como las de protagonistas tan independientes y poco amigos de encuadres dilatados en el tiempo como Picasso, Matisse o Miró[21], que van suministrando elementos y pautas a la misma lógica de ese sistema. En general, este entramado de «colectivos vanguardistas» funciona, no sólo como aparato diversificado de producción teórica y formal, sino como una metafórica maqueta del discurso histórico global del arte y de la implantación social de sus proyectos alternativos. A esto último contribuye el hecho de que en ellos pueden llegar a concurrir numerosos perfiles culturales: artista, escritor, músico, cineasta, filósofo, crítico de arte, galerista-mecenas... incluso un embrionario «proyecto de público»[22]. Si el Cubismo o el Fauvismo son todavía simples

[20] Está demostrado que el propio término vanguardia se tomó del lenguaje político e, incluso, militar (cfr. Estivals, R.; Gaudy, J. C., y Vergez, G.: *L'Avatgarde,* París, 1968, donde se aportan más de quinientos ejemplos del uso «político» de este término).

[21] A partir del tramo de estrecho intercambio de experiencias cubistas con Braque, Picasso trabaja prácticamente en solitario (a pesar de su tupida red de relaciones), convertido en epicentro de un proceso de investigaciones que irradian su influencia a un sinnúmero de artistas y movimientos. A este respecto, su relación con los surrealistas es puramente lateral, más bien se trata de una aproximación de aquéllos hacia él. En este sentido, el caso de Miró es análogo, ya que su compromiso con el grupo de Breton fue muy reducido. La plena integración de Miró en colectivos vanguardistas se remonta a su participación en la vanguardia barcelonesa de finales de la segunda década (Agrupació Courbet). El caso de Matisse y su vinculación a la breve existencia colectivo *fauve* es similar.

[22] Sin duda fueron los futuristas los que brindaron los primeros modelos y los más integradores.

abanicos de experiencias comunes o «comunicadas» en el interior de un colectivo, que sólo adquiere el aspecto de grupo organizado en las ocasionales apariciones ante el público, la mayoría de las vanguardias históricas del siglo XX no se entienden sin ese mecanismo estratégico.

Partiendo de esta matriz colectivizada del comportamiento, con más o menos coherencia o aleatoriedad en torno a un programa común, con más o menos premeditación estratégica en la manera de irrumpir sobre el paisaje de la institución artística hegemónica, las vanguardias históricas del siglo XX normalizan nuevos géneros y subgéneros de comunicación con la audiencia. En muchos casos, verdaderos dispositivos para «generar dicha audiencia desde cero».

Como resultado de una tradición que quedó definitivamente solidificada desde el tiempo de los impresionistas, la *exposición programática* será el artefacto por excelencia para la comunicación visual con el público. La participación en ella, por sí misma, es recibida por el público (y generalmente instrumentada como tal por los vanguardistas) como una metáfora de la pertenencia a determinado colectivo y a su ideario, sea o no virtual, esté o no articulada dicha agrupación. En consecuencia, el paradigma estético o de lenguaje visual resultante del conjunto incluido en una exposición alternativa será también instrumentado y recibido como una pieza compacta de ese proceso de construcción teórica emprendido por el conjunto de las vanguardias[23]. Obviamente, nuestra mirada retrospectiva es capaz de perfilar una tipología de exposiciones programáticas mucho más dilatada que la que percibieron sus contemporáneos, segregando aquellas que verdaderamente daban forma a un paradigma con vocación y coherencia teórica de las que sólo suponían una oportunidad, «colectivamente respaldada», para mostrar la obra.

Los futuristas inauguraron un género de comunicación que sería utilizado por una buena parte de las vanguardias históricas y luego reconvertido en substancia estética por ciertos movimientos y grupos de carácter conceptual a partir de la última postguerra: el *acto*. Su precedente lo encontramos igualmente en la cultura política bajo la forma del mitin. Concebido como un discurso teórico de naturaleza escénica, o como una simple táctica publicitaria (ya sea a través de la autoapología, la exégesis o la provocación) fue también un modo de comportamiento típico en los

[23] Puede parecer una observación demasiado trivial (por obvia) como para adjudicarle el carácter de rasgo estructural de las vanguardias. Sin embargo tiene ese rasgo, en la medida en que una historia «quántica» (por usar una metáfora de la Física) de su recepción, coincidiría prácticamente con una cronología de estas exhibiciones. Otra cosa es la historia de esa recepción hermenéutica (museos, discursos historiográficos..., manuales) que se superpone a la primera hasta el punto de acabar desplazándola en la memoria colectiva. Un Joan Miró recién llegado a París en 1918 carecía de esta segunda lectura hermenéutica que hoy poseemos y sólo podía atenerse al rastro inarticulado que hubiera podido dejar la primera. Y este sí es un tema para una meditación profunda.

diversos grupos dadaístas, el Surrealismo, incluso en el complejo laberinto expresionista[24] o en muchas de las vanguardias periféricas de finales de la segunda década[25]. El acto inauguró una fórmula por excelencia para proyectar la imagen teórica de una estereotípica integración de las artes bajo un proyecto común: plástica, poesía, música, interpretación escénica, apropiación del efecto sobre el público como material estético, etc.

Las propuestas teóricas de las vanguardias históricas encontraron su soporte más eficaz a través de diversas *formas de articulación y difusión escrita*[26]: ensayos y todo tipo de textos teóricos, manifiestos y textos programáticos, textos de carácter autointerpretativo o didáctico, proclamas, llamamientos, entrevistas, «diccionarios» conceptuales... todas ellas formas de plasmación global o fragmentaria del corpus teórico integrador de las mencionadas propuestas. Su soporte impreso también se desplegó a través de todo el conjunto de medios disponibles: publicaciones periódicas propias, libros, panfletos, pasquines, hojas volanderas, encartes, carteles, prólogos de catálogos y, por supuesto, a través de su presencia en los canales de comunicación escrita ajenos. En general, estas fórmulas de comunicación impresa procuraron siempre integrar un aparato paralelo de expresión visual, subsidiario en el caso de la simple ilustración, y radicalmente significativo en lo que se refiere a la retórica de los recursos tipográficos. Géneros y subgéneros de expresión como el caligrama, la viñeta, el fotomontaje o la visualización onomatopéyica están indisociablemente unidos a la cultura de las vanguardias y absorben el papel de transmitir una buena parte de sus presupuestos estéticos y teóricos.

Direcciones, vértices y formalizaciones de las teorías de las vanguardias

Ni todas las vanguardias históricas formalizaron su entramado teórico con igual minuciosidad y extensión ni, por supuesto, propugnaron la misma amplitud de horizontes en sus alternativas. Sin embargo, si uniésemos todos sus planteamientos en un hipotético conjunto podríamos afirmar que, entre principios del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias históricas pusieron en tela de juicio y aventuraron alternativas en un radio de acción que cubrió la absoluta totalidad de los principios intrínsecos y extrínsecos a través de los que se venía rigiendo la cultura artística. Es más, la afirmación podría desplazarse hasta los que aún la rigen en nuestros días.

[24] Por ejemplo el *Neopathetisches Cabaret* del Berlín de 1910 (cfr. Willet, J., *El rompecabezas expresionista,* Madrid, Labor, 1970, p. 73).

[25] En España, por ejemplo, fue utilizada por el Ultraísmo, el mencionado Movimiento Antiartístico o por muchas de las variantes de un surrealismo provinciano.

[26] A veces verbalizadas en discursos, conferencias, escenificaciones acontecidas en sus diversos actos, incluso a través de grabación, la radio o el reportaje cinematográfico.

El Cubismo y el Fauvismo trituraron los fundamentos del lenguaje visual de Occidente, recomponiendo con sus elementos la epifanía de un universo capaz de moverse entre la autonomía y el reflejo poetizado de la realidad. Los futuristas substanciaron la liturgia simbólica de una *concordatio* entre el arte y la Historia. Desde la empática libertad en la configuración de la forma, los expresionistas (como también habían hecho los fauvistas) devolvieron a la intersubjetividad capacidades para entroncar con buena parte de los afluentes del ideal romántico y con esa emocionalidad en carne viva que ya se había anunciado en el fin de siglo. Kandinsky llevó la pintura hasta una catarsis mística en la que la mímesis se esfumó para dar paso a valores de carácter sinestésico, Klee la sumergió en un sortilegio fecundo, Malevich la proyectó hasta su grado cero y la multiforme práctica del *assemblage,* acometiendo sus preámbulos, rompió los muros que separaban a la pintura de otros géneros plásticos. Los dadaístas transformaron el arte en un montón de escombros inquietantes a través de los que también sucumbía la propia condición objetual de la obra. Schwitters y, sobre todo, Duchamp, empujaron esta condición hasta el límite mismo que la separaba del puro concepto, la arrancaron de la manualidad para trasladarla a la esfera de la voluntad y la imaginación, la apartaron de la solemnidad normativa para mezclarla obscenamente con la ironía, el juego o un racimo de ascesis que simulaban celebrarse en otra dimensión. Por caminos distintos y guiados por horizontes ideológicos diversos (lo demuestran tanto el arranque como las futuras consecuencias de sus poéticas), las vanguardias soviéticas o la Bauhaus edificaron matrices normativas generadas *ex-novo* o destiladas a partir de una ética de la función, con frecuencia vecina de una mística de la forma pura. Estéticas que, a su vez, se basaban en un uncimiento de la producción artística a la misión de organizar nuevos destinos para la sociedad. Con ellas, el arte procedía también a disolver sus fronteras con un ejercicio «estético-litúrgico-funcional» de la vida cotidiana, con la exaltación mítica de un hombre nuevo o con la instrumentalidad que suponía aportar procedimientos para su diseño. Paralela o consecutivamente, sobre la pantalla alternativa de la cultura visual se desplegaría un complejo poliedro de direcciones y horizontes con el que habría de multiplicarse la interminable combinatoria de posibilidades ofrecidas por las direcciones básicas establecidas en la fase inicial de las vanguardias históricas: el Neoplasticismo, el Purismo, las diversas tendencias no figurativas de entreguerras, la Metafísca, la marea del retorno al orden, el apetito estético que rescataba la médula trascendental de lo clásico o los nuevos cuños para la mímesis de la realidad y su conglomerado dimensional que tuvieron lugar entre los años veinte y treinta. En este sentido, el Surrealismo desempeñaría el papel de un estruendoso *finale* sinfónico, en la medida en que refundía, en un molde nuevo y poderoso, elementos cuidadosamente escogidos a través de todo el abanico de las vanguardias precedentes: experimentación con la forma y sus procedimien-

tos; transgresión del estatuto del objeto; explotación de las nuevas miradas sobre la realidad; exaltación de la conciencia y sus reversos y raíces ocultas en su condición de «modelo interior» y como metáfora aprehensible y nuclear de la creatividad; aplicación superlativa de las estrategias activistas; identificación del arte como instrumento-proceso iniciático de liberación individual y colectiva; magisterio y didáctica de la redención; fusión obscena de lo trascedental y lo cotidiano, de lo fragmentario y lo estructural, de lo lúcido, lo irracional, lo intuitivo y lo paranormal...

Por supuesto, una cosa fueron los contenidos de estas propuestas y otra, contradictoria o sólo parcialmente coincidente, lo que se deduce del análisis retrospectivo que hoy podemos hacer de ellas, pertrechados con el conocimiento de sus desenlaces, relecturas, reinstauraciones, o desvelamientos de sus intenciones ocultas. Pero no cabe duda de que su conjunto subsume, metafóricamente, la genealogía de la mayor parte de nuestras concepciones éticas, estéticas e intelectuales del mundo, aunque sea por reversión de imágenes.

La teoría escrita de las vanguardias

Los textos teóricos de las vanguardias constituyen un conjunto disperso a través de fuentes enormemente variadas. Unas veces se trata de escritos realizados por los propios artistas, contemporáneamente a los hechos o a través de una exégesis retrospectiva, de manera individual o suscribiendo colectivamente un programa común. Otras, dichos textos han salido de la mano de un crítico de arte, escritor o pensador que, abanderando determinada alternativa vanguardista, asume el papel de portavoz teórico. Por tanto, los encontramos bajo la forma de manifiestos y textos programáticos de toda índole, ensayos, artículos, memorias, cuadernos de notas, entrevistas periodísticas o, incluso, desperdigados a través de los epistolarios. A pesar de lo heteróclito del conjunto, entre todos conforman un vasto *corpus* que las antologías se esfuerzan por compilar bajo la estructura de mosaico articulado[27]. Contemplado desde cierta distancia, este entramado de formalización teórica se deja ver como un crisol sobre el que convergen aceleradamente, de manera entrecortada y en aleación continua, fragmentos del patrimonio

[27] La biliografía al respecto es muy copiosa y la encontramos organizada por autores, movimientos o conjuntos geográfico-culturales. También son abundantes las antologías globales, entre las que aquí se han citado ya las de W. Hess, M. de Micheli o la de González-Calvo-Marchán, que incluyen importantes repertorios bibliográficos. Podrían mencionarse también, a título de ejemplo, algunos repertorios clásicos: Chipp, H. B., *Theories of Modern Art,* Los Angeles, U. of. California Press, 1968. Eckstein, H., *Künstler Über Kunst,* Darmstadt, Stichnote, 1954. Gaus, Ch. E., *The Aesthetic Theory of French Artist,* Baltimore, Hopkins, 1949. Holt, E. J. (editor): *A Documentary History of Art,* Nueva York, Anchor, 1957. Schmidt, D., *Manifeste 1905-1933,* Dresde, VEB, 1965.

intelectual generado por la estética, la filosofía y la teoría del arte, el pensamiento político, científico e intelectual en general. También reacciones inmediatas frente a las contingencias de la coyuntura histórica o al proceso imparable de la revolución tecnológica.

El Fauvismo apenas tuvo consistencia como grupo o movimiento, ya que fue el fruto de breves y momentáneos encuentros (poéticos y físicos) para trabajar o exponer conjuntamente. Sin embargo, la coherencia plástica del trabajo realizado por cierto grupo de artistas durante la primera década (en torno a las fuertes personalidades de Matisse y Derain) sí tuvo peso específico y una influencia que se extendió por toda Europa[28]. Tal vez por ello, su teoría escrita fue muy reducida y tiene su núcleo fundamental en la «Notas de un pintor» que Matisse escribiera en 1908[29].

En su etapa de génesis, el Cubismo tampoco produjo casi literatura teórica. Entre 1907 y el comienzo de la Gran Guerra, dos protagonistas indiscutibles como Picasso y Braque se limitaron a desarrollar un proceso encadenado de investigaciones plásticas que, por sí mismo, constituye una verdadera y didáctica teoría visual del Cubismo[30]. Fue desde su diversificada aureola de influencias y ramificaciones desde donde surgieron las primeras formalizaciones teóricas escritas. Ya en 1912 apareció el libro de Gleizes y Metzinger[31]. Inmediatamente después se publica el famoso texto de Apollinaire *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*[32], destinado a obtener gran fortuna por lo que aportaba a la confección de una imagen teórico-sistematizadora de las diversas variantes del Cubismo. A partir de aquí, los distintos aspectos del Cubismo y sus amplias derivaciones hasta su desembocadura en el «retorno al orden», serían desarrollados por Braque, Delaunay, Gris, Severini o por Ozenfant y Jeanneret[33].

[28] Marquet, Manguin, Camoin, Rouault, Vlaminck, Dufy, Friesz... Braque. Su primera aparición colectiva tuvo lugar en el Salón de los Independientes de 1905, pero el grupo prácticamente se esfuma como tal en 1907. Su influencia más contundente y directa fue la que ejercieron sobre el primer Expresionismo alemán, que también fue recíproca.

[29] Publicadas en *La Grande Revue,* París, 1908. Trad. castellana en Matisse, H., *Sobre arte,* Barcelona, Barral, 1978. En ellas sí hay un esbozo de traslación al discurso teórico de los ideales plásticos que Matisse intentaba en desarrollar en sus cuadros: forma, dibujo, color, composición adjetivaciones de la «sensación y la expresión» estéticas, etc., son revisadas a través de sus propias posiciones.

[30] La última retrospectiva de los dos artistas ha revalidado plenamente esta conciencia (cfr. cat. de la exp. *Picasso and Braque. Pionerrig Cubism,* Nueva York, MOMA, 1989).

[31] Gleizes, A., y Metzinger, J., *Du Cubisme,* París, 1912, Figuière (Ed. reciente, París, Présence, 1980). Luego Gleizes publicaría otras obras de esta índole, entre las que cabe citar. *Du Cubisme et des moyens de le comprendre,* París, Povolozsky, 1920; *La peinture et ses lois, ce que devrait sortir du Cubisme,* París, Povolozsky, 1924.

[32] París, Figuière, 1913; Madrid, Visor, 1994. El libro sintetizaba muchas ideas previamente expuestas en numerosas publicaciones periódicas (cfr. G. Apollinaire, *Chroniques d'Art. 1902-1918,* París, Gallimard, 1993).

[33] Cito sólo algunas referencias bibliográficas de los ejemplos más significativos. Braque, G.: «Pensées et réflexions sur l'Art», en *Nord-Sud,* XII-1917; Delaunay, R., *Du Cubisme a l'Art abstrait,* París, 1957, Sevpen (documentos inéditos compilados por P. Francastel); Gris, J., *De la posibilidad de*

Si nos retrotraemos al primitivo Expresionismo alemán topamos, en parte, con una situación similar a la del Fauvismo, ya que *Die Brüke* apenas produjo más que un puñado de proyecciones escritas que hoy hay que entresacar de epistolarios, memorias, textos de catálogos o entrevistas retrospectivas[34]. No ocurrió así con el entorno de *Der Blauer Reiter*. El propio almanaque publicado en 1912 tenía ya la ambición de ser un manifiesto, una pieza de creación plástico-literaria y, también, un libro teórico que contenía importantes escritos de Marc, D. Burliuk, Macke, Schönberg y Kandinsky, entre otros[35]. Por las mismas fechas, tanto Marc como Kandinsky siguieron publicando textos teóricos; este último su famosa obra *De lo espiritual en el arte,* a través de la que entroncaba con las ideas de Van der Velde y Worringer[36].

Luciano de Maria ha realizado una monumental compilación de los escritos del Futurismo[37], que delata su irrefrenable tendencia a la elaboración de un torrente de palabras en las que se mezclan lo teórico y lo programático con la pura creación literaria. El grueso de esta producción se debe a la pluma del Marinetti[38], su jefe de filas, pero el resto de los futuristas también concibieron como función central de su activismo la producción de escritos destinados a configurar dimensiones alternativas para la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la fotografía, el cine y

la pintura y otros ensayos, Barcelona, G. Gili, 1971 (recoge textos escritos entre 1919 y 1924); Ozenfant, A., y Jeanneret, Ch. E., *Aprés le Cubisme,* París, E. de Commentaires, 1918; Severini, G., *Du cubisme au clasicisme,* París, 1921 (Murcia, Arquilectura, 1993; Leger, F., *Funciones de la pintura,* Madrid, C. para el Diálogo, 1969 (antología de textos escritos entre 1913 y 1954).

[34] Por ejemplo, la selección propuesta en la antología de González-Calvo-Marchán (*op. cit.,* pp. 91 y ss.).

[35] Existe una reedición crítica en castellano (Kandinsky, W., y Marc, F., *El jinete azul,* Barcelona, Paidós, 1989).

[36] Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte,* Munich, Piper & Co., 1912; trad. cast.: *De lo espiritual en el arte,* Barcelona, Paidós, 1996; «La pintura como arte puro», en *Der Sturm,* núms. 178-179, 1914. Marc., F, «Los 100 aforismos», en *Das Zwite Gesicht* (1915). En Kandinsky gravitaba la influencia de *Kunstgewerbliche Laienpredigten* de Van der Velde (Leipzig, 1902) y de *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer (Munich, 1908), de la misma manera que la flamante física de la relatividad (Ostmann, Plank, Einstein) funciona como trasfondo en su obra *Rückblicke* (Berlín, Sturm Verlag, 1913).

[37] Maria, L. de, *Teoria e invenzione futurista,* Milán, Mondadori, 1968. Nuevas aportaciones documentales, tanto para el Futurismo italiano como para su difusión, pueden encontrarse en el catálogo de la monumental exposición *Futurismo* & *Futurismi* (Venecia, Bompiani, 1986); en el libro de VV. AA., *Futurismo, cultura e politica,* Turín, 1988, F. G. Agnelli; o en los números monográficos de la revista *Europe,* dedicados a *Les futurismes* (núms. 551 y 552, III-IV-1975).

[38] F. T. Marinetti no cesó de configurar programáticamente sus escritos desde el lanzamiento del *Manifiesto futurista* (en *Le Figaro,* París, 20-II-1909) hasta entrados ya los años cuarenta (por ejemplo *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana,* de 1942). Basta enumerar sólo algunos de estos textos para entrever este «atavismo teorizante» y el abanico temático sobre el que se vierte: *¡Matemos al claro de Luna!* (1909), *Primer manifiesto político* (1909), *Segundo manifiesto político futurista* (1911), *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), *La guerra, única higiene del mundo* (1915), *El teatro futurista sintético* (1915), *La cinematografía futurista* (1916), *Manifiesto de la danza futurista* (1917), *Manifiesto del partido futurista italiano* (1918), *El tactilismo* (1921), *Manifiesto de la aeropintura* (1929), *Manifiesto del arte sacro futurista* (1931), etc.

hasta las costumbres[39]. A veces se trata de pequeñas proclamas de uso publicitario o provocador, pero también de libros con la pretensión de verdaderos tratados que tendrían una gran difusión e influencia (como en el caso de *Pintura y escultura futurista* de Boccioni, de 1914[40]). Sería interminable enumerar la literatura teórica producida en el seno de los «futurismos» (o en aquellas yuxtaposiciones de elementos futuristas con los de otras vanguardias) surgidos en Europa y América al calor difusivo del italiano. Pero baste, como botón de muestra, mencionar la compilación de escritos del escultor vorticista Gaudier Brzeska que, ya en 1916, publicara Ezra Pound[41]. La filiación ideológico filosófica del Futurismo fue endiabladamente compleja, ya que asociaba influencias anarquizantes con la del pensamiento de Nietzsche o con pervivencias insepultas de un cierto tardorromanticismo simbolista, de la misma manera que luego se sintió tentado por la parafernalia ideológica del Fascismo.

El trasvase de algunos artistas del Futurismo hacia regiones poéticas próximas a la Metafísica de De Chirico (y el posterior entronque de todo ello con el mundo de *Valori Plastici* y *Novecento*) constituye un complejo fenómeno, difícil incluso de describir en pocas palabras. Pero sí es conveniente, aunque sólo sea, hacer mención a que durante el período de entreguerras también acabaría derivando en un substancioso conjunto de literatura cargada de pretensiones teóricas. Los textos de Chirico, Carrà, Sironi, Casorati o los de Alberto Savinio[42] constituyen una muestra significativa de este flanco de las vanguardias, que por intrincados caminos acabaría conectando con esa nueva vertiente teórica generada alrededor del «retorno al orden» y de las nuevas perspectivas sobre la mímesis de la realidad[43].

[39] Algunos de los textos más significativos hasta el período de entreguerras: *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910, Los Pintores Futuristas); *Manifiesto técnico de la pintura futurista* (1910, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini); *Manifiesto de los músicos futuristas* (1911, Balilla Pratella); *Fotodinamismo futurista* (1911, Bragaglia); *Manifiesto de la mujer futurista* (1912, Saint Point); *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912, Boccioni); *Manifiesto futurista de la lujuria* (1913, Saint Point); *El arte de los ruidos* (1913, Russolo); *La pintura de los sonidos, ruidos y olores* (1913, Carrà); *Pintura y escultura futurista* (1914, Boccioni); *La arquitectura futurista* (1914, Sant'Elia); *El teatro futurista sintético* (1915, Marinetti, Settimelli, Corra); *La cinematografía futurista* (1916, Marinetti, Corra, Settimelli, Gina, Balla, Chiti); *Manifiesto sobre el color* (1918, Balla)...

[40] Publicado en Fiésole por Ediciones Futuristas de Poesía. Como muestra, baste decir que se trata de una obra que poseían la mayor pate de las bibliotecas privadas de arte en la España de los años veinte, perteneciesen o no a talantes proclives a la modernidad.

[41] Trad. castellana, Pound, E., *Memoria de Gaudier Brzeska*, Barcelona, A. Bosch, 1980.

[42] Chirico, G. di: «Sull'arte metafisica», en *Valori Plastici*, núms. 4-5, 1919; *Escritos de arte de juventud (1912-1927)*, Florencia, Sansoni, 1961. Carrà, C., *La pintura metafísica*, Florencia, 1919. Soffici, A., «Pintura metafísica», en *Rete Mediterrànea*, Florencia, 1920. Casorati, F., *La Colacione del Mattino en Poesia e in Arte*, Ferrara, Tadei, 1922. Savinio, A., *Anadiomenon. Principios de Arte Contemporáneo*, Roma, 1923. Por citar sólo algunos ejemplos significativos.

[43] Por ejemplo el influyente libro de F. Roh, *Nachexpressionismus-Magischer Realismus* (Leipzig, 1925; trad. castellana *Realismo mágico. Postexpresionismo*, Madrid, Rev. de Occidente, 1927), o los escritos de W. George.

La conmoción causada por la Gran Guerra y la Revolución Soviética, o la extensión de compromisos revolucionarios entre los artistas e intelectuales de la Europa Occidental, inauguraron nuevos rumbos para las ofensivas teóricas de las vanguardias. Un caso muy evidente lo representa el Dadaísmo. En principio, DADA se presenta a sí mismo como un revulsivo contrario a cualquier «intención constructiva» como la que, en realidad, significa la plasmación escrita de una formulación teórica. Sin embargo, tanto el grupo dadaísta de Zürich como el de París, los focos alemanes o los «estacionales» de Nueva York o Barcelona destilaron una ingente cantidad de «antiteoría» escrita. Al igual que otros grupos vanguardistas tuvieron sus revistas propias y fue en ellas donde se descargó todo este material[44], voluntariamente inconexo y amasador de literatura, provocación, ironía y entusiasmo desmitificador[45].

Una parte del dadaísmo alemán se había escorado fuertemente hacia una crítica de carácter social. Ello le hizo enlazar con esos movimientos de vanguardia muy politizados, que se irán desarrollando a partir de la llamada Revolución de Noviembre de 1918 y que, a su vez, entroncan con los vestigios más comprometidos del Expresionismo. Surgen así, en el campo de la plástica y la arquitectura, toda una serie de irrupciones de vanguardia agrupadas bajo el denominador común de una actitud de radicalismo activista: Grupo de Noviembre (1918), Consejo de Trabajo para el Arte (1918), Oposición al Grupo (1921), Grupo Rojo (1924), la ARBKD (1928)... Su existencia se alarga hasta la consolidación del Realismo Mágico y la Nueva Objetividad. Naturalmente, también produjeron una abultada literatura programática[46].

La presencia de las vanguardias en Rusia se remonta a principios de la segunda década, con la difusión de las tendencias cubufuturistas y la consolidación de grupos o tendencias como Karo Bube, Valet de Carreaux, el Neoprimitivismo, el «Cubismo lírico» o el Rayonismo. Todo ello dio lugar a un primer aluvión de manifestaciones programáticas escritas cuya configuración se movía en una dinámica similar a la de las numerosas vanguar-

[44] La nómina de revistas relacionables con el Dadaísmo es muy amplia. En Zürich: *Cabaret Voltaire* (1916) y *DADA* (1917, luego publicada también en París). En Nueva York: *291* (1915), *The Blind Man* (1917), *Rong Brong* (1917); *New York DADA* (1917). En Berlín: *Der DADA* (1919), *Almanaque DADA* (1920). En Hannover: *MERZ* (1923). En Colonia: *Die Schammade* (1920). En París: *Maintenant* (existía desde 1912), *Littérature* (1919), *Boletin DADA* (1920), *Cannibal* (1920). En Barcelona: *391* (1917, luego se publicaría en Nueva York y Zürich)...

[45] Existen dos interesantes visones retrospectivas de DADA, escritas por protagonistas laterales del movimiento: Richter, H., *Historia del dadaísmo* (1965), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. Hugnet, G., *La aventura dada* (1957), Barcelona, Júcar, 1973.

[46] Una cuidada antología de estos textos puede encontrarse en González-Calvo-Marchán, *op. cit.* pp. 111 a 126. En este complejo nudo de movimientos, más o menos transitorios, se mezclan los nombres de Werfel, Ruhner, Pinthus, Hiller, Becher, Pechstein, Taut, Gropius, Klein, Belling, Freundlich, Klee, Feininger, Itten, Dix, Müller, Grosz, Hausmann, Schlichter, Heartfelde, Schad...

dias periféricas europeas (Gran Bretaña, Polonia, Checoeslovaquia, Portugal..., España) y luego americanas: recepción fragmentaria de teorías y poéticas foráneas y engarce con los elementos autóctonos de los respectivos procesos de modernización interior[47]. Ya desde finales de 1915 comienza a gestarse la poética suprematista de Malevich, primera aportación rusa verdaderamente original. Sin embargo, su definitiva formalización teórica tendrá lugar ya en 1920, en tiempos de la Revolución[48].

Entre la creación del nuevo Estado Soviético y la represión de las vanguardias por el estalinismo, y en el fervor de un aparatoso paisaje de transformaciones políticas y sociales, se irán multiplicando los grupos, plataformas y poéticas de una vanguardia solidaria con el proceso revolucionario y productora de una verdadera catarata de textos programáticos y teóricos[49]. Entre ellos tuvieron una importancia decisiva los escritos de Maiakovsky, El Lisitsky, Gabo, Pevsner, Tatlin, Gan, Stepanova, Arvatov y Tarabukin[50].

Hacia 1917 comienza a concretarse en Holanda el movimiento *De Stijl*[51] y su poética: el Neoplasticismo. Arquitectos y artistas como Van Doesburg, Oud, Mondrian, Kok, Vantorgerlo, Huszár o Wills elaboraron, tanto unos presupuestos teóricos como una producción plástica y de diseño, basados en la primacía de la forma pura como instrumento taumatúrgico capaz de encarnar *«la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio entre lo universal y lo individual»*[52]. Las relaciones de *De Stijl* con otras vanguardias europeas fueron intensas y, en muchas ocasiones, estuvieron

[47] No vamos a entrar en el asunto de las vanguardias periféricas por esa complejidad añadida que se presenta en cada caso. El estudio de estas vanguardias, distantes de los grandes centros de creación o de los momentos previos a que un determinado país se incorpora al protagonismo vanguardista, constituye hoy uno de los horizontes más sugestivos para la renovación de los modelos historiográficos o teóricos a través de los que nos enfrentamos con la génesis de nuestra cultura artística contemporánea.

[48] Ya en 1915 aparecen en Moscú dos largos textos de Malevich: *Del Cubismo al Suprematismo en arte, al nuevo realismo de la pintura, en tanto que creación absoluta* y *Del Cubismo y del Futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico* (Malevich, K., *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Comunicación, 1975, pp. 17 a 52). La mencionada edición recoge también los textos que desarrollan el Suprematismo y el Nuevo realismo Plástico hasta 1922.

[49] Narkompos (1917), Opoiaz (1917), Izo (1918), Inchuk (1918), Swomas (1918), Proun (1919), Obmochu (1919), Unowis (1920), Wchutemas (1920), Rachin (1921), 5 x 5 = 25 (1921), Achrr (1922), Lef (1923), Asnova (1923), Ginchuk (1924), Ost (1925), Osa (1925), Sass (1925), Rapp (1925), Wchutein (1926), Novi Lef (1927), Achrr (1928), Vopra (1929), Aru (1929)...

[50] Una buena antología de estos escritos en COMUNICACION: *El Constructivismo*, Madrid, Comunicación, 1973. Asimismo hay traducciones castellanas de los textos de Arvatov (*Arte y producción*, Madrid, 1973), Tarabukin (*El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Barcelona, G. Gili, 1977) o de Maiakosvsky (*Poesía y Revolución*, Barcelona, Península, 1974).

[51] *De Stijl* fue el nombre de la revista que sirvió de órgano al movimiento. Dirigida por Van Doesburg, se publicó entre 1917 y 1928.

[52] Del *Manifiesto I* (1918), en González-Calvo-Marchán, *op. cit.*, p. 230. Nuevamente remito a la selección de textos incluida en dicha antología (pp. 221 a 251). Una reciente revisión de la vanguardia holandesa en el cat. de la exp. *La beauté exacte*, París, III-VII-1994, M. d'Art de la Ville de Paris.

marcadas por la polémica, algo que acabó estallando en el seno del propio movimiento que se disgregó hacia finales de los años veinte. Aunque publicaron algunos libros[53], la mayor parte del equipaje teórico del Neoplasticismo se volcó en la páginas de *De Stijl.* Tras la ruptura entre Mondrian y Van Doesburg, este último puso en marcha *Cercle et Carré,* un grupo en el que también participó el uruguayo Torres García y a partir del que se puso en marcha una importante línea constructiva de abstracción geométrica[54].

Por su decidida vocación pedagógica y de intervención proféticamente normativa sobre la realidad, es lógico que la Bauhaus fuese un artefacto de construcción teórica por excelencia. Al margen de todo lo relativo a su producción arquitectónica y diseño de objetos, La Bauhaus concedió un lugar privilegiado a las artes plásticas, sobre todo en su primera época, tal vez por lo que éstas suponían como talismán especulativo capaz de operar como verdadera metafísica de la forma. Lo detectamos en los trabajos incluidos en sus revistas, en la organización pedagógica de sus cursos o en las numerosas publicaciones por ella auspiciadas. Los escritos de Kandinsky, Klee, Itten o Muche trazan el itinerario fundamental de la compleja y a veces contradictoria contribución de la Bauhaus a la teoría de la expresión plástica[55].

Cuando en 1924 se publique en París el primer *Manifiesto del Surrealismo*[56], la historia acumulada de las teorías de las vanguardias tiene ya una enorme densidad. Mientras todavía hay alternativas radicales que se expanden por las direcciones más diversas y el «retorno al orden» muestra, simultáneamente, semblantes de equilibrio y rostros inquietantes, las cenizas de DADA aún están incandescentes. Como telón de fondo, el Art Déco se prepara a desplegar un festín de gigantesco alcance destinado a brindar a las masas una digestión sencilla de las cortezas de la modernidad. Desde esta plataforma de arranque y con la esperanza en la revolución política todavía intacta, el Surrealismo se pone en marcha sobre la ruta de una revuelta definitiva y trascendental. Tal vez por esto, por su difusión universal y por su larga andadura, la producción escrita de este movimiento (teoría, literatura,

[53] Por ejemplo: Mondrian, P., *Le néoplasticisme,* París, L'Effort Moderne, 1920; *Die Neue Gestaltung,* Munich, Bauhaus Bücher, 1925. Van Doesburg, T., *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst,* Munich, Bauhaus Bücher, 1925; *Wat is DADA?,* La Haya, Ed. De Stijl, 1923.

[54] La evolución y consecuencias que se derivan de esta abstracción «concreta», así como su carga teórica a partir de 1930 ha sido recientemente revisada en el cat. de la exp. *París. Arte abstracto. Arte concreto,* Valencia, IVAM, 1990.

[55] Algunos ejemplos significativos de esta producción teórica: Klee, P., *Confesión creadora,* Berlín, 1920, Tribüne der Kunst und Zeit (escrita justo antes de ingresar en la Bauhaus); *Bocetos pedagógicos,* Dessau, Bauhaus Bücher, 1925. Kandinsky, W., *Punto y línea sobre el plano* (1926), Barcelona, Barral, 1975. Moholy Nagy, L., *La nueva visión y reseña de un artista* (1929), Buenos Aires, Infinito, 1963. Itten, J., «Análisis de maestros del pasado» en *Utopia. Documente der Wiklichkeit,* Weimar, 1921. Muche, G., «Artes plásticas y diseño industrial», en *Bauhaus,* Dessau, n.º 1, 1926.

[56] Trad. castellana en Breton, A., *Manifiestos del surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1969 (incluye buena parte de los textos teóricos del Surrealismo).

poesía, ensayo...) es la más voluminosa de cuantas se produjeron en la primera mitad del siglo XX. Libros y revistas propios, pasquines, textos de catálogos, conferencias, invasión de todos los medios de comunicación sonora y escrita posibles... determinan un *corpus* exhaustivo, incluso para ser enumerado. Escritores como Breton, Soupault, Aragon, Eluard, Artaud, Péret, Crevel, Bataille, Morise, Naville, Unik... y artistas como Dalí, Ernst, Arp, Masson, Bellmer... fueron construyendo, a lo largo de más de dos décadas, el intricado territorio escrito de la última de las vanguardias históricas[57]. La última que apostó por el maridaje con la revolución política y la que, finalmente, consagró una ruptura cuyos efectos todavía llegan a nuestros días.

Bibliografía

AA.VV., *El descrédito de las vanguardias artísticas,* Barcelona, Blume, 1980. AA.VV., *Constructivismo,* Madrid, Comunicación, 1973. Apollinaire, G., *Chronique d'Art. 1902-1918,* París, Gallimard, 1993 (*Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas,* Madrid, Visor, 1994). Arvatov, B., *Arte y producción,* Madrid, Comunicación, 1973. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1978. Le Bot, M., *Pintura y maquinismo* (1968), Madrid, Cátedra, 1979. Breton, A., *Manifiestos del Surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1969. Butler, C., *After the Wake. On Essay on the Contemporany Avantgarde,* Oxford U. P., 1980. Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad* (1987), Madrid, Tecnos, 1991. Calvo, F.; González, A., y Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia,* Madrid, Turner, 1979. Chipp, H. B., *Theories of Modern Art,* Los Angeles, U. de California, 1968. Duchamp, M., *Duchamp du Signe,* Barcelona, G. Gili, 1978. Gleizes, A., y Metzinger, J., *Du Cubisme* (1912), París, Présence, 1980. Hess, W., *Escritos de arte de vanguardia* (1956), Buenos Aires, Nueva Visión, 1978. Holt, E. J. (ed.), *A Documentary History of Art,* Nueva York, Anchor, 1957. Hugnet, G., *La Aventura DADA* (1965), Barcelona, Júcar, 1973. Kandinsky, W., *De lo espiritual en el Arte* (1912), Barcelona, Barral, 1982; *Punto y línea sobre el plano* (1923), Barcelona, Barral, 1975. Kandinsky, W., y Marc, F., *El jinete azul* (1912), Barcelona, Paidós, 1989. Malevich, K., *El nuevo realismo plástico,* Madrid, Comunicación, 1975. De Maria, L., *Teoria e invenzione futurista,* Milán, Mondadori, 1968. Matisse, E., *Sobre arte* (recopilación de varios textos), Barcelona, Barral, 1978. Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), Córdoba (Argentina), Ed. Universidad de Córdoba, 1968. Mondrian, P., *Realidad natural y realidad abstracta,* Barcelona, Barral, 1973. Ozenfant, A., y Jeanneret, C. E., *Aprés le Cubisme,* París, E. de Commentaires, 1918. Poggioli, R., *Teoría del arte de vanguardia* (1962), Madrid, Rev. de Occidente, 1964. Richter, H., *Historia del dadaísmo* (1965), Buenos Aires, N. Visión, 1973. Roh, F., *Realismo mágico. Postexpresionismo* (1925), Madrid, Rev. de Occidente, 1927. Schmit, D., *Manifeste. 1905-1933,* Dresde, VEB, 1965. Severini, G., *Du Cubisme au Clasicisme* (1921), Murcia, COAAT, 1993. Tarabukin, N., *El último cuadro,* Barcelona, G. Gili, 1977. Tzara, T., *Siete manifiestos Dada,* Barcelona, Tusquets, 1972.

[57] Las tres revistas fundamentales del movimiento surrealista fueron *La révolution surréaliste,* París, 1924-29; *El Surréalisme au service de la Révolution,* París, 1930-33; *Minotaure,* París, 1933-39. Por lo demás sería interminable referir siquiera sus fuentes escritas, normalmente recogidas en las bibliografías de los estudios de conjunto.

Kandinsky

Jaime Brihuega

Vasily Kandinsky (Moscú, 1866 <-> 1944, Neuilly-sur-Seine) es una de las personalidades más sugestivas, complejas e influyentes de cuantas contribuyeron a la puesta en marcha de la aventura estética contemporánea. Por supuesto, lo es en virtud de su faceta de artista, pero también por la especial significación que tuvieron y siguen teniendo sus escritos teóricos. Son textos sobre los que se cruzan perspectivas de meditación muy diversas, precisamente las mismas que ellos requieren del lector y que tienen que ver simultáneamente con lo racional, lo intuitivo e, incluso, con una cierta capacidad de sugestión simbólica. En buena medida y junto a los perfiles concretos de la persona de Kandinsky, a esta atractiva complejidad contribuyó la intrincada red de circunstancias que gravitaron sobre el artista y su entorno inmediato.

Kandinsky recorrió un trecho muy largo de la historia contemporánea, largo y fundamental para los cimientos de nuestra condición intelectual y estética contemporánea. Y es que al cumplir los 20 años todavía le quedaban por delante los tres últimos lustros del siglo XIX, un tiempo en que vivió tan intensamente como lo haría durante la turbulenta primera mitad del siglo XX. Su vida recorre pues un tramo crucial del devenir contemporáneo.

Se movió en escenarios culturales muy diversos. Su niñez, adolescencia y primera juventud transcurrieron en la Rusia zarista pero, a partir de la treintena, Kandinsky vivió la Alemania inmediatamente anterior a la Gran Guerra, la eclosión revolucionaria de la Unión Soviética, el apogeo y decadencia de la República de Weimar, la consumación del Nacioalsocialismo y, finalmente, el exilio en una Francia que acabaría bajo la losa de la ocupación alemana. Murió casi en el umbral del holocausto de Hiroshima.

Si son heteróclitos los escenarios histórico-culturales donde desarrolló su actividad, no lo fueron menos los rasgos de su formación intelectual y estética, o los de su proyección vocacional. En 1886 inicia estudios de Derecho y Economía Política en la Universidad de Moscú, licenciándose en la primera de esas disciplinas siete años más tarde. Pero para entonces ya cuenta con sólidos conocimientos de cultura clásica así como con una temprana inclinación a la literatura y a la música: toca el piano y el violoncello desde muy pequeño y no lo hace mal. Ya en 1895 Kandinsky se responsabiliza de la dirección artística de una imprenta moscovita y, al año siguiente, renuncia a ejercer la docencia universitaria, trasladándose a Múnich para dedicarse, a partir de ese momento y hasta el final de sus días, al ámbito de la creación artística.

Su paso por grupos como el muniqués *Phalanx* (entre 1901 y 1904) o la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich* (1909-1911), de la que fue Presidente, su protagonismo en la creación del grupo *El Jinete Azul* (1911-1914), su pertenencia a los soviéticos *Departamento de Bellas Artes del Comisariado Estatal de Instrucción Pública* y a los *Talleres Estatales de Arte* (1918) o el desempeño de la *Dirección del Museo de Artes Pictóricas de Moscú* (1919), su dilatado trabajo como profesor de la *Bauhaus* en Weimar (1922-1925) y luego en Dessau 1925-1933), su papel como fundador en grupos como *Los Cuatro Azules* (1924) y *Círculo y Cuadrado* (1930), etc., son testimonios inequívocos de una voluntad artística decididamente alternativa. Una actitud que encontrará también cauces de expresión paralelos y privilegiados en la literatura artística.

En sus escritos de primera juventud no se presagiaba ningún síntoma de inclinación al universo de lo estético aunque sí al mundo del folclore, lo legendario y lo esotérico ya que, en 1889, publica un artículo sobre sedimentos de viejos cultos paganos en las costumbres religiosas de los pueblos del Syrjaenen (para la Sociedad Imperial de Ciencias Naturales, Etnografía y Antropología de Moscú). También escribe otro sobre el funcionamiento de los tribunales de justicia en la provincia moscovita. Pero en 1908, durante su primera estancia en Murnau y cuando lleva ya una docena de años dedicado por completo al arte escribe sus dos primeras piezas teatrales: *Dapnis* y *Der Gelbe Klang* (Sonoridad amarilla)[1]. En estas obras, realizadas en colaboración con el compositor Thomas von Hartmann y el bailarín Alexander Sacharoff, se hace ya explícita la voluntad de integrar distintas formas de expresión artística bajo el prisma de una dimensión estética común. Su dilatada y profunda relación con el compositor Arnold Schoenberg, comenzada epistolarmente en enero de 1911, fue determinante a este respecto. Ambos persiguieron la consecución de un «arte total» capaz de producir (y de una conciencia estética capaz de recibir) esas distintas posibilidades de la sensibilidad bajo el patrocinio una misma «Mnemosine». También intentaron explicar y transmitir inteligiblemente el funcionamiento de dichas situaciones[2].

A lo largo de 1910, Kandinsky termina lo que será su primer ensayo importante *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte), que aparecerá publicado a finales de 1911 en la muniquesa Piper[3] y del que luego se harán numerosas ediciones. La obra, que según sus propias confesiones fue escrita gradualmente, *«casi sin darme cuenta»*[4], despliega ya las líneas fundamentales del pensamiento kandinskyano y evidencia, a pesar de un estilo que a veces se muestra cientifista en sus formalizaciones, un sustrato místico que lo emparenta con acentos propios de la teosofía, la evocación legendaria, el orientalismo o un simbolismo-fin-de-siglo reencarnado en horizontes prospectivos absolutamente contemporáneos. Un sustrato

[1] Esta última composición sería publicada en el Almanaque *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), Múnich, 1912. Trad. castellana Kandinsky, V,. y Marc, F., *El Jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 196 a 225.

[2] Cfr. Schoenberg, A., y Kandinsky, W., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (edición de J. Halh-Koch, 1980). Versión castellana, Madrid, 1987, Alianza. Este libro comienza con una conocida y significativa cita de Kandinsky, extraída de *Sobre lo espiritual en el arte* (1911): *«La música de Schoenberg nos lleva a un nuevo mundo, en el que las vivencias musicales ya no son acústicas, sino puramente espirituales. Aquí empieza la música del futuro».*

[3] Aparecido en noviembre de 1911, el libro lleva la fecha de 1912. Trad castellana *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1982, . Esta edición recoge también un interesante prólogo de Max Bill.

[4] Kandinsky, V., *Rückblicke* (Miradas al pasado), Berlín, Sturm, 1913.

que, en ocasiones, se recrea en rozar lo cuasi cabalístico. Se ha hecho notar muchas veces que sobre esta primera formalización del pensamiento de Kandinsky gravitan obras tan importantes como *Abstraktion und Einfühlung* («Abstracción y naturaleza», Múnich, 1908) de Worringer o *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Leipzig, 1902) de Van de Velde, así como el pensamiento de E. Husserl (que ya ha publicado los dos volúmenes de sus *Investigaciones lógicas,* 1900-1901) o T. Lipps (que también ha publicado en 1903-1906 los dos volúmenes de su *Estética* y en 1907 el primer volumen de sus *Investigaciones psicológicas).* Tampoco fueron ajenas a este apetito intelectual, deseoso de construir un verdadero edificio místico-simbólico, otras circuntancias por las que en esos momentos atravesaba el pensamiento. Por ejemplo, el desarbolamiento del entramado moral acometido por Nietzsche o la disolución de los viejos modelos científicos para la interpretación de la estructura de la materia que acarrearon las experiencias de físicos como Ostmann, Plank o el mismo Einstein, que había publicado las bases de su teoría de la relatividad en en 1905 (Kandinsky mismo ha confesado estas influencias en sus *«Rückblicke»* [«Miradas al pasado»] de 1913). Por su parte, cuando está escribiendo su ensayo, Kandinsky ha llevado ya su lenguaje plástico hasta la abstracción absoluta, situación que envuelve sus palabras con la aureola de una verdadera epifanía estética. En un sentimiento de ceremonial iniciático avalado por una tácita certidumbre interior. Por ello, aunque el libro comience con una frase tan hegeliana como *«Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos...»*, en él se concibe, sugiere y da cuerpo a un ámbito referencial, el del espíritu, del que las formas son simples indicios, meros reflejos, como en el mito platónico de la caverna. Un complejo entramado de relaciones sinestésicas permite entonces el viaje, el tránsito de que a través de líneas y colores la sensibilidad entre esos reflejos (ya sean formas o sonidos) y la región del espíritu del que proceden porque, además, como escribe Kandinsky casi al finalizar su texto *«Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello»*. El resto del libro es un intento de explicar razonadamente dichos tránsitos.

En 1912 y en compañía de Franz Marc publica el Almanaque *Der Blaue Reiter*[5], en el que, además de la mencionada *«Sonoridad amarilla»*, Kandinsky incluye otros dos trabajos: *«Sobre la forma»* y *«Sobre la composición escénica»*. El primero, insiste en los planteamientos básicos ya desgranados en *De lo espiritual...* mientras que, el segundo, representa un pequeño manifiesto sobre esa noción de obra-total, algo que luego pretende dejar ejemplificado con *«Sonoridad amarilla»*. En 1913 publica en Piper sus poemas en prosa *«Klänge»* («Sonidos») y, en el álbum Der Sturm, las mencionadas *«Rückblicke»*, un texto en el que realiza un conjunto de exégesis retrospectivas sobre su propia biografía y que resulta básico para entender sus otros escritos. En 1914 escribe otra obra de teatro: *«Violetter Vorhang»* («Cortina violeta»).

En 1926, cuando lleva ya cinco años como profesor de la Bauhaus, aparece su segundo libro importante: *«Punkt und Linie zu fläche: beitrag zur analyse der malerischen elemente* («Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos»)[6]. Según él mismo advierte en el prólogo, *Punto y línea...* es una

[5] Cfr. nota 1.

[6] Múnich, 1926, Bauhaus-Buch 9, Langen. Traducción castellana *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos,* Barcelona, Barral, 1975.

continuación sistematizadora de los conceptos desplegados en *De lo espiritual...*, una trabajo que había sido ya abocetado a comienzos de la Gran Guerra y luego abandonado durante casi una década. Sin embargo, para entender *Punto y línea...* no deben pasarse por alto un par de hechos fundamentales. El primero es que Kandinsky, tanto en la Universidad de Moscú como en las aulas y talleres de La Bauhaus, se ha enfrentado ya de una manera sistemática a la docencia, de forma teórica y práctica pero, en cualquier caso, buscando una praxis comunicativa eficaz. El segundo es que, a partir de 1920, en su pintura aparecen elementos geométricos que progresivamente van tejiendo un lenguaje constructivamente formalizado, lo que establece un discurso visual marcado por el rigor y menos dependiente de lo azaroso de la proyección sentimental y las relaciones sinestésicas de lo que podían estarlo sus primeras obras abstractas. De esta forma, *Punto y linea...* es una obra mucho más comprometida con la construcción de una teoría articulada bajo ropajes de positividad que sus escritos anteriores. Junto a la teoría del color, esbozada ya en sus escritos anteriores y consumada en su práctica pictórica, los elementos del lenguaje visual (ya sea en la creación artística o en la mera percepción de la naturaleza) se analizan tanto en su identidad morfológica como en las estructuras que los relacionan sintácticamente. Puntos, líneas, planos, esquemas compositivos, o relaciones figura-fondo son sometidos a un tratamiento teórico exhaustivo. Con todo ello se trata de conquistar la noción de una verdadera lengua universal. De una «lengua sagrada» como dice Sers[7].

En 1955 Max Bill reunió una serie de escritos sueltos que Kandinsky había publicado en diversos medios o que permanecían inéditos[8]. Pero la revelación póstuma más importante fue la publicación, en 1975, de sus manuscritos y notas sobre los cursos impartidos en la Bauhaus de 1929 a 1933[9]. En estos documentos, algunos de los cuales son apuntes mnemotécnicos puramente personales, podemos notar hasta qué punto Kandinsky ha desarrollado ya la cosificación lógica emprendida en *Punto y línea...*. En el fondo, en éstos sus últimos escritos, Kandinsky arropa con un lenguaje enjutamente tecnológico ideas muy similares a las que había dado forma en 1910:

«*El arte es un lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el* pan cotidiano, *que sólo puede recibir en esta forma. Cuando el arte se sustrae a esta obligación queda un hueco vacío, ya que no existe ningún poder que sustituya al arte*»[10].

[7] Sers, Ph., prefacio de la edición castellana de Kandinsky, V.: *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, 1983, Alianza, p. 18.
[8] *Essays über Kunst und Kunstler* Stuttgart, Gerd Hatge, 1955.
[9] Cfr. nota 7
[10] Kandinsky, V., *De lo espiritual..., op. cit.*, pp. 114-115.

III

Los estudios disciplinares

El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte

Francisca Pérez Carreño

El Formalismo y la autonomía del arte

Como reacción a la filosofía del arte romántico-idealista, surge a mediados del siglo XIX en Alemania una serie de historiadores del arte en cuya obra se encuentra una intención clara de definición de lo artístico al margen de las categorías filosóficas que lo estaban determinando. El Idealismo pensaba en la importancia de la obra de arte en términos filosóficos, como el lugar de manifestación sensible de la Idea. Por su parte, para el Romanticismo el arte era el lugar en el que se puede sentir la unidad primaria de lo humano con la naturaleza o la nostalgia de esa unidad, de la cual el concepto nos ha separado. En los autores formalistas, hallamos un claro rechazo de la teoría hegeliana del arte y de las estéticas románticas y una aproximación al neokantismo, en auge entonces en la filosofía académica.

Para Hegel, la historia del arte es la historia de la manifestación sensible del espíritu. Esta idea dio lugar a una interpretación del arte, todavía hoy muy vigente en los círculos filosóficos, según la cual lo importante en una obra es su contenido. Lo espiritual en ella, ligado al concepto, se considera en contraposición a su aspecto sensible, la forma. Como veremos, las diferentes escuelas formalistas no rechazan la idea de que el arte sea una actividad espiritual, sino la suposición de que lo espiritual se defina como opuesto a lo sensible. Al contrario, tratarán de mostrar cómo el contenido específico del arte surge en relación a una forma y por ella.

El rechazo se concreta hacia una concepción heterónoma del arte, según la cual éste se subordina a otro tipo de actividades intelectuales, principalmente la filosófica, pero también a la consecución de experiencias que, aunque calificadas de estéticas, no son específicamente artísticas. En este sentido, la finalidad del objeto artístico sería provocar una experiencia sentimental de la naturaleza o de la interioridad que era la base de la teoría romántica del arte. Es precisamente en este punto donde la recuperación de la estética formalista de Kant cobra sentido, si bien no como crítica del gusto, sino como base de una explicación de lo artístico como actividad autó-

noma y de la experencia estética como experiencia de lo formal en los objetos artísticos.

El Formalismo busca para la historia del arte como disciplina científica criterios de identidad que le sean propios. Pretende definir una historia del arte que no sea la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a la historia política o social de las naciones, sino como la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto. Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte. Un concepto autónomo de obra de arte, esto es, de lo artístico en el arte, sería el que se refiriera a aquello que poseen en común un templo griego y una iglesia barroca o un palacio neoclásico, un fresco de Giotto y un óleo de Vermeer. Tener una concepción de lo artístico permitiría reconocer la obra de arte con independencia de la función social que cumpla, sea religiosa o de otro tipo, y también de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no.

El Formalismo no se concreta en una única escuela historiográfica. De las ideas formalistas surgen una serie de métodos, de concepciones del arte y su historia, que tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos. Las escuelas formalistas, por diversas que puedan ser sus interpretaciones, comparten este principio de autonomía. Para todos ellos, la historia del arte deja de ser considerada un epifenómeno de la historia política, de la ciencia o de la técnica, tanto como de la historia de las ideas. Es la historia interna del arte, de cada una de las artes en particular. Su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones. Este desarrollo tiene los principios de evolución en sí mismo y no en causas ajenas, como puedan ser las motivaciones religiosas, políticas, técnicas o ideológicas en general. Aunque todas ellas tengan su lugar en la obra de arte, no es eso lo que las hace dignas de evaluación ni de ser integradas en su historia, sino un concepto de lo artístico cuyo propósito no es reductible a ninguna de ellas.

Konrad Fiedler es el autor cuya obra inaugura la tradición formalista en teoría e historia del arte. Ya antes, los filósofos, J. F. Herbart[1] y R. Zimmermann[2], que influyeron en él, habían hecho intentos de elaborar una estética científica a partir de una concepción psicologista del pensamiento kantiano. Las ideas de Fiedler fueron divulgadas, a la vez que modificadas, por los artistas y teóricos Adolf Hildebrand y Hans von Marées. Prácticamente contemporánea es la obra de Heinrich Wölfflin y Aloïs Riegl que sirve de nexo entre estos autores y otros contemporáneos como Ernst Gombrich, cuyo anti-historicismo es tan beligerante como el de los primeros autores. Por su parte, el visualismo como desarrollo del formalismo en

[1] J. F. Herbart, *Einleitung zur allgemeine practische Philosophie,* 1808.
[2] R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Form-Wissenschaft,* 1865.

las artes plásticas tiene una vigencia en la obra de los teóricos y artistas postimpresionistas Roger Fry y Clive Bell en Inglaterra o el historiador Leonello Venturi y el filósofo Benedetto Croce en Italia. Pero el hecho que mejor habla de la influencia contemporánea del Formalismo es que ha contribuido muy fundamentalmente al desarrollo de la historia del arte tal como hoy la conocemos y que sus principios son asumidos por la práctica totalidad de la crítica, con mayores o menores matizaciones.

Ahora bien, la razón por la cual las ideas formalistas hayan gozado de una influencia considerable en la estética y la teoría del arte contemporáneas hay que buscarla también en el hecho de que sus ideas coincidían en buena medida con los que guiaron la práctica artística de la Vanguardia. Ya desde sus comienzos, el propio Fiedler elabora una crítica del naturalismo artístico[3] que coincide con la práctica impresionista en la valoración del papel activo del espectador y en la consideración de la verdad artística desde presupuestos distintos a los de un verismo que había perdido sus valores originarios. Desde entonces, principios formalistas han guiado la práctica y la crítica vanguardista, hasta el punto de que desde Clement Greenberg[4], «modernidad» o «formalismo» son nociones que difícilmente pueden desligarse. Dicho en términos muy simples, la evolución de la modernidad hasta la Vanguardia consistiría en el predominio cada vez mayor de la forma frente al contenido. La razón fundamental es que la autonomía artística se concibe en términos de autonomía formal. En ello coinciden el formalismo teórico y la práctica vanguardista.

El Formalismo es uno de los presupuestos teóricos más importantes del arte del siglo XX. En particular, la influencia de Fiedler sobre la Vanguardia no es sólo indirecta. La relación se dio de hecho a través del teórico francés del Impresionismo Jules Laforgue, quien veía en este movimiento el desarrollo de una visión propia de la naturaleza, que necesariamente era transformada en la actividad artística[5]. Se ha considerado también el papel que la teoría de Fiedler jugó como legitimadora de la primera abstracción. No se trata únicamente de que sus ideas fueran utilizadas por una época en la batalla de la abstracción frente al naturalismo, sino que sus escritos serían conocidos por artistas como Klee o Cézanne, en cuyos escritos teóricos encontramos ideas que son eco de las del teórico alemán.

La evolución de la estética del siglo XIX muestra cómo la autonomía estética, que el Empirismo y Kant referían a la experiencia, es decir, al gusto, es asumida por el mundo del arte, la crítica y la producción, en los últimos

[3] «El naturalismo moderno y la verdad artística» (1881), en *Escritos sobre el arte,* Madrid, Visor, 1989.

[4] Greenberg, C., *Art and Culture,* Boston, Beacon Press, 1961.

[5] L. Venturi, *Historia de la Crítica de Arte,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (v.o. *Storia de la critica del'arte,* Turín, 1964).

años del siglo, en lo que es el comienzo de la contemporaneidad artística. Pues bien, los rasgos de aconceptualidad y desinterés, propios de los juicios de gusto, pasan a ser considerados también propios de lo artístico. También ya desde comienzos de siglo numerosos autores bajo la reacción a la estética hegeliana inauguran una forma distinta de considerar la historia del arte. Como M. Podro ha mostrado, estos historiadores consideran su tarea como una en la cual la concepción de lo que sea el arte es determinante. Esta es la huella hegeliana. Sólo una clara autoconciencia del trabajo teórico y evaluativo que subyace en la labor historiográfica permite el surgimiento de una moderna historia del arte. Formular su autonomía exige encontrar en la cadena del arte los principios que ligan al arte del pasado con el arte del presente y seleccionar los objetos que merecen formar parte de esa cadena desde principios internos y no externos. Sólo una concepción general de lo que sea arte permite analizar la obra en este sentido. Cada obra en particular, cada estilo, cada época realiza y crea una concepción del arte[6].

La tradición crítica se beneficia de la psicología y la teoría del conocimiento neokantiana. Este influjo caracteriza a la teoría Formalista, sobre todo a través de la obra de J. F. Herbart. La estética neokantiana de Herbart intenta desarrollar el concepto de «esquematización sin concepto» que, según la *Crítica del Juicio*, es propia de la imaginación y el juicio estético. Para hacerlo recurre a la *Crítica de la Razón Pura*. Según Herbart, las operaciones mentales de comparación, de oposición y de unificación de nuestras representaciones mentales, las relaciones de semejanza y de diferencia entre nuestras intuiciones, etc., son todas ellas posibles sin recurso a conceptos. En estas operaciones meramente formales se basarían las actividades artísticas.

El Formalismo musical

La influencia de Herbart se ejerció directamente sobre Eduard Hanslick, cuya teoría de la música es hasta hoy la más completa representante del Formalismo musical. Hanslick escribió *De la belleza musical* en 1854, como reacción frente al expresionismo teórico y el romanticismo que dominaban el panorama musical del siglo XIX. Frente a ellos, en primer lugar, Hanslick defiende para la música el rasgo básico de la experiencia estética kantiana: la aconceptualidad. En la práctica, esto suponía la denuncia de la música con tema y con programa. No sólo niega que sea representación algo descriptible por conceptos, sino que también se opone a la consideración de la música como el arte cuya esencia consista en crear emociones, provocar una

[6] Cfr. M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1982. Podro identifica el período entre 1827 y 1927 como el período de vigencia de una tradición más amplia que la estrictamente Formalista, a la que pertenecen entre otros Hildebrand, Riegl, Wöllflin y Panofsky.

experiencia afectiva en el oyente. Frente a Hegel, el Romanticismo y el propio Kant, encuentra en la música un ejemplo claro de aconceptualidad y desinterés. Como en el arabesco, ninguna ley que no sea formal determina la forma de los sonidos. Rechaza, por tanto, la opinión kantiana de que la música no sea un arte capaz de crear belleza libre ya que su propósito sería crear emociones que impedirían el desinterés propio del placer estético.

La cuestión es que su concepción defiende también el desinterés en relación con la música. La música consistiría en la creación de formas sonoras, de libres configuraciones y juegos de sonido. Define la belleza musical como «... una belleza que es autónoma, y no necesita un contenido exterior a sí misma, que consiste sencilla y únicamente en tonos y en su combinación artística»[7]. Así pues, a pesar de que para Kant, la música era un arte próximo a lo más sensual, lo meramente agradable a los sentidos, Hanslick descubre en ella las posibilidades de expresión artística más pura. La música sería una instancia genuina de belleza libre, en la que nada natural se mimetiza y nada conceptual se expresa: «realmente su reino no es de este mundo»[8], afirma Hanslick. Su contenido es contenido musical; su Idea, idea musical; su ley, ley musical. La obra de arte musical consiste en la bella combinación de los tonos. En el sistema tonal, en la combinación rítmica, armónica y melódica de los tonos, reside toda su potencialidad. Todo lo cual conduce necesariamente al hecho de que cualquier discurso crítico sobre la música sea, en sentido estricto, metafórico, pues descansa en la atribución de conceptos –como ligero, grave, agudo, oscuro, etc.– directamente a sonidos, y no a la experiencia que provoca o a lo que supuestamente representa.

Hanslick ejemplifica algunos de los rasgos más característicos del Formalismo. Por un lado, la presencia siempre latente de la estética kantiana, explícita en su defensa de la experiencia de la música como el sentimiento del libre juego de los sonidos. Por otro, el rechazo de una teoría del arte en la que queden anuladas las diferencias entre las distintas artes. La música no es poesía, ni pintura auditiva. Su autonomía no se refiere sólo a su emancipación del contenido o de la representación del mundo, sino también del resto de las actividades artísticas. Cada una de las artes debe ser considerada como una particular actividad espiritual; su recepción, como una experiencia específica, de lo real y de la vida. Como veremos, en este sentido la obra de Hanslick guarda una gran afinidad con la teoría de Konrad Fiedler sobre las artes plásticas, la expresión más genuina del Formalismo. En cuanto a su importancia para la teoría actual de la música, en palabras de Kivy: «... el librito de Hanslick, a pesar de sus vaguedades y errores, brilla como una luz de claridad musical y verdad en un siglo que vio escritos

[7] Citado de la traducción inglesa, Hanslick, E., *On the Musically Beautiful*, Indianápolis, Hacket, 1986, p. 28 (v.o., *Vom musicalische Schönen).*

[8] *Op. cit.*, p. 30.

más sinsentidos sobre música que cualquier otro período en la historia en el que pueda pensar. (...) Creo que ahora estamos en posición de encontrar una explicación satisfactoria de cómo la música puede ser expresiva *y* emocionar *y* "pura" en *algún sentido* cercano al formalismo de Hanslick»[9].

El Formalismo Visual

Los artistas Hans Von Marées (1837-1887) y Adolf von Hildebrand (1847-1921) forman, junto a Konrad Fiedler, el grupo de amigos fundador del Formalismo. Los tres coincidirían en un viaje a Italia, donde el contacto con el arte clásico determinó su concepción del arte y su lugar en el panorama estético de su tiempo. Hans Von Marées, pintor, pasó la mayor parte de su vida en Italia y, cuando regresaba en ocasiones a su país, Alemania, no dejaba de sentirse como un extranjero. Escribió sólo algunas notas en las que expresaba su rechazo de la teoría romántica del arte como emoción y efusión con la naturaleza; pensaba que, por el contrario, el artista debía seguir una intención artística visual que él encontraba manifiesta en la obra de arte clásica. Como pintor creía, no obstante, que la creación de una ilusión realista era prioritaria. A pesar de ello, Fiedler veía en su pintura una aproximación al arte absoluto, que, aunque con origen y fin en la naturaleza, la transforma en virtud de una visión autónoma y original.

Adolf von Hildebrand fue un escultor de tendencias neoclásicas cuya obra teórica gozó de mayor influencia que su actividad artística. Divulgó las ideas de Fiedler a través de un librito, *El problema de la forma en la obra de arte* (1893), cuya relevancia es, sin embargo, mucho mayor que la de servir de vulgarizador de las ideas de aquél. En la aplicación de los principios formalistas al arte de la escultura Hildebrand desarrolla conceptos básicos como visión lejana o en profundidad que serán más tarde retomados por Wölfflin o Riegl, entre otros...

Para Hildebrand las leyes de la forma gobiernan el mundo del arte del pasado a nuestros días; son eternas e inmutables. La Forma es el principio de unidad y completud esencial a la obra de arte. En ella se expresa una determinada percepción de la naturaleza por el artista. Así pues, la obra es la expresión de una visión de la naturaleza, visión que se concreta en una forma determinada. Todo en el arte debe subordinarse a esta forma: tanto la técnica y el material del lado objetivo como los intereses sentimentales o conceptuales, del lado del autor. Esta forma nace de una verdadera visión interpretativa de la realidad, que configura el material visual dentro de la obra.

[9] Kivy, P., *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music,* Cambridge University Press, 1993.

De ahí que la intención del autor al escribir *El problema de la forma en la obra de arte* fuera encontrar y describir «la relación de la forma con la apariencia y sus consecuencias para la representación artística»[10]. El problema consistiría en que mientras la forma de los objetos del mundo físico favorece una multitud de visiones, de apariencias, el artista ha de buscar una forma cuya apariencia esté lo más determinada posible. Es decir, mientras que la percepción empírica del mundo está regida por la fragmentariedad y la dispersión, la obra de arte ha de gozar de unidad y coherencia, independiente del espectador y sus perspectivas. De este modo, la representación artística más lograda sería aquella en la que se da la mayor unidad entre forma y apariencia: «... el placer espontáneo en la obra de arte y su encanto descansan en la percepción de esa unidad»[11]. Así pues, en la obra de arte la apariencia no es arbitraria o relativa a puntos de vista, sino que el objeto exige una determinada percepción a la que dota de significación y de unidad.

Hildebrand distingue entre la forma real (Daseinsform) y la forma activa (Wirkungsform) de los objetos. La primera es la que poseen las cosas con independencia de ser percibidas. La abstraemos de nuestra percepción y experiencia que tenemos de ellas y se «la atribuimos a las cosas con independencia de su apariencia»[12]. La forma activa, por el contrario, depende de las condiciones de percepción del objeto, son relativas al espectador y a su punto de vista, a la iluminación y a otros factores externos. Aunque es variable y relativa es «la impresión de la forma que obtenemos de la apariencia dada»[13]. El problema del artista consiste en ser capaz de crear una representación en la cual la forma activa tenga una significación ganada a la mera forma real de los objetos. Sus representaciones deben tener en cuenta la relación de los objetos entre sí y con el espacio para crear una impresión de movimiento espacial, de profundidad, conservando a la vez «esos efectos elementales que dan vida en nosotros a la aprehensión más general de la forma»[14].

La forma activa creará en el espectador una imagen lejana (Fernbild), en la cual la profundidad y la espacialidad están presentes a pesar de la frontalidad que le es propia, debida a la relación del objeto con el espectador[15]. En esta imagen la naturaleza gana unidad y espacialidad propias: en esto consistiría la visualidad de las obras de arte plásticas. Su carácter sería estrictamente visual, pues en ellas todo el significado es visto, es efecto de la forma del objeto. Ese es el valor de lo artístico: la creación de una representación

[10] Adolf von Hildebrand, *El problema de la Forma en la obra de arte,* Madrid, Visor, 1988, p. 21 (v.o. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* 1893).

[11] *Ibid.,* p. 30.

[12] *Ibid.,* p. 33.

[13] *Ibid.,* p. 33.

[14] *Ibid.,* p. 37.

[15] Hildebrand entendía que la percepción de la profundidad en la percepción cotidiana se debía al movimiento del ojo y a la oblicuidad del punto de vista respecto al objeto.

de la pura apariencia, la creación de una apariencia significativa, cuyo valor es autónomo. Independiente de motivaciones científicas y de lo azaroso de la percepción cotidiana el artista crea una imagen coherente, con vida propia al margen de los objetos y las experiencias cotidianas. El espacio ideal debe afirmarse frente al espacio real.

Hildebrand examina los procedimientos representacionales mediante los cuales el artista plástico, pintor y, sobre todo, escultor, logra crear una imagen autónoma. Según su concepción la escultura pertenece esencialmente a las artes de la visualidad; es básicamente de naturaleza visual y no arquitectónica o funcional. El escultor (en piedra) parte de la imaginación de una forma en la masa, imagina el dibujo en un plano y lo esculpe y así en cada plano, sin perder en cada momento de vista la dimensión en profundidad. El escultor parte de una representación y de su concreción, y su maestría consiste en ir dando realidad a una imagen que es completa en cada momento en su fantasía, pero a partir de un material dado. Miguel Angel sería, en este sentido, la máxima expresión de genialidad artística, porque para él, «imaginar y representar son (...) uno y lo mismo»[16].

La historicidad de la forma

Riegl: «la voluntad artística»

Tanto Aloïs Riegl como Heinrich Wölfflin, creadores de la escuela histórica de Viena, desarrollan la estética formalista dotándole de un sentido histórico fundamental. Puede decirse que con ellos la historia del arte consigue definirse con criterios internos propios. Riegl (1858-1905) fue discípulo de Zimmermann y, aunque parece que no conoció la obra de Fiedler, comparte con él el neokantismo y el rechazo del positivismo de la historiografía de Taine y del historicismo en general. La influencia de Hildebrand es manifiesta en su uso de los conceptos de visión de cerca (plana) y visión lejana (en profundidad). Para Riegl, la historia del arte es universal, puesto que sus principios lo son. La actividad artística es en toda época y lugar la realización de una «voluntad artística» (Kunstwollen)[17]. Es, por tanto, la evolución de esta voluntad la causa de los cambios en los estilos, los movimientos o las épocas artísticas. El principio del arte es siempre el mismo: una voluntad artística que se expresa de distintos modos. Ni la invención de nuevos temas, ni la utilización de nuevos motivos o el descubrimiento de nuevas técnicas explican la evolución artística.

[16] *Ibid.*, p. 107.

[17] Se ha traducido en ocasiones como «voluntad de forma», interpretando el pensamiento de Riegl, pero «voluntad artística» es más literal.

Riegl aplica la noción de voluntad artística a sus estudios históricos sobre evolución de las formas. En él percibimos un impulso creativo básico que está en la raíz de toda realización artística, bien como obra particular, bien como producción de una época o de un grupo. Según Podro[18], tres son los sentidos que Riegl concede a la «voluntad artística»: en primer lugar como «intención artística», que puede cambiar de propósito y, por tanto, manifestarse de distintas maneras en diferentes períodos. En segundo lugar, como la fuente del «desarrollo continuo y lineal de la historia del arte». En tercer lugar, se aplica «bien a un estilo o género, bien a una obra de arte particular», como aquello que las especifica frente a otras. A pesar de las dificultades teóricas de este planteamiento, puesto que el concepto no tiene un uso unívoco, Riegl lo aplicó en diversas obras a temas distintos alcanzando a mostrar la necesidad que constituye para Panofsky el objetivo fundamental del estudio del arte: «Es la maldición y la bendición de un estudio sistemático del arte que demanda que el objeto de su estudio sea aprehendido con necesidad y no sólo históricamente»[19].

En el primero de sus libros, publicado en 1893, *Problemas de Estilo,* Riegl expone sus ideas respecto a la evolución de la forma en la ornamentación desde el arte del antiguo Egipto hasta el arte árabe. En ella muestra cómo el primitivo motivo de la palma en la ornamentación arquitectónica egipcia evoluciona hasta la hoja de acanto corintia, pasando por distintos estilos. La evolución muestra una necesidad interna formal en cada uno de los estilos y, a la vez, cada uno de ellos exhibe una forma diferente de percibir y sentir la forma. Y con ello llegamos al punto más influyente de la obra de Riegl: igual que ha mostrado la necesidad de cada una de las épocas de la ornamentación antigua, una de las artes menores, lo hará posteriormente de épocas consideradas inferiores o decadentes, como el Barroco respecto al Renacimiento, el arte Tardorromano respecto del arte Clásico, o de géneros inferiores, como el retrato de grupo en la pintura holandesa.

Cada estilo, cada técnica, cada género, expresa de un modo peculiar una voluntad artística. Y esta voluntad convertida en *a priori* determina en cada caso una forma distinta de ver el mundo. Así pues, la producción artística es expresión de una determinada percepción del mundo. El valor del pensamiento de Riegl, en consonancia con el Formalismo, consiste en que supo ver cómo desde principios internos a la actividad artística se concretaba una percepción de la realidad. Su importancia reside en que invirtió el peso específico de la actividad artística, que en lugar de ser determinada por ámbitos ajenos pasa a ser determinante de éstos. Para Venturi, el «error» de *Problemas de Estilo* consistió precisamente en haber minusvalorado «la realidad histó-

[18] Podro, *op. cit.,* p. 97.

[19] Panofsky, I., *Der Begriff des Kunstwollens,* 1920.

rica en la que surgieron, la cual es el rasgo individual de la obra de arte»[20]. En sus obras posteriores no volvería a cometerlo.

En 1901, publicó *El arte industrial tardorromano*, y en 1907, tras su muerte, se publicará *El origen del arte barroco en Roma*. En ambos el análisis de las obras pertenecientes a estos períodos tiene en consideración tanto los problemas artísticos como los conceptos estéticos o la mentalidad de la época que nos permiten reconstruir la que sería voluntad artística del artista particular. En cada caso la coherencia y la unidad formal esencial a la obra se desarrolla desde distintas concepciones, del espacio en arquitectura, o del predominio de lo táctil o lo óptico, la visión lejana o la de cercanía, en escultura. Riegl también dedicó un libro a la pintura, *Retrato de grupo holandés*, de 1902. En él se considera la coherencia de la imagen pictórica en relación a dos criterios: la relación de las figuras retratadas entre sí, en el interior de la imagen, y la relación de éstas con el espectador de la imagen.

Wöllflin: «los principios del arte»

Heinrich Wöllflin es, sin lugar a dudas, el autor formalista más conocido. Su obra *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915) es una d las más leídas y más criticadas por los historiadores de este siglo. Pero, también sus obras históricas, sobre todo *El arte clásico* (1888) y *Renacimiento y Barroco* (1899) son clásicos de la bibliografía artística. Pues bien, aunque ambos pretenden ser una exposición de los principios programáticos del primer libro, en algunos sentidos son la falsación de las ideas que expusiera en *Conceptos*. El formalismo de Wöllflin está matizado por las ideas de Burckhardt sobre la historia cultural, concebida como el análisis del cambio en el sentimiento y la percepción del mundo.

La intención de Wöllflin es semejante a la de Riegl: encontrar los principios de interpretación de la obra de arte en particular y de la historia en general. Pero Wöllflin no duda en afirmar la naturaleza psicológica de estos principios, internos a la creación artística, que explican la evolución y el cambio de estilo: «Es preciso que la ciencia histórica se entienda como una historia psicológica del desarrollo»[21], afirma. Filósofo de formación, la psicología neokantiana le prestaba la base de su teoría de la visión. El problema general se formularía en términos de cómo influye nuestra estructura física y psíquica en la aprehensión del mundo exterior. La noción de empatía (Einfühlung) completa esta concepción de la interacción de sujeto y

[20] L. Venturi, *Historia de la crítica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
[21] Citado por Podro, *op. cit.*, p. 99, de una carta escrita en 1886.

objeto en el acto perceptivo. Según la teoría de la empatía, la percepción no consistiría en el registro pasivo de estímulos, sino que, al percibir proyectamos sobre el objeto elementos que pertenecen a nuestro ánimo. Sentimientos, actitudes, valores propios son reconocidos en el objeto exterior.

En 1886 leyó su tesis doctoral con el título «Prolegómenos para una psicología de la arquitectura» y en 1888 publicó *Renacimiento y Barroco* partiendo de la misma tesis. Según ésta, el cambio de estilo del Renacimiento al Barroco, está causado por un cambio en la percepción empática del mundo. «Nuestro punto de partida es un hecho psicológico conocido y fácilmente controlable. Juzgamos cada objeto por analogía con nuestro cuerpo. No sólo se transforma cada objeto para nosotros –...–, sino que además imaginamos y sentimos con una increíble agudeza la alegría y la pena en la existencia de cualquier configuración, de cualquier forma, por muy extraña que nos sea»[22]. Se ha acusado a Wölfflin de confundir la historia del gusto con la historia de los estilos[23], puesto que no explica suficientemente cómo un cambio en la percepción supone también un cambio en la producción.

Renacimiento y Barroco son, además, dos períodos entre los que se manifiesta una evolución que se repite en otras ocasiones. Como veremos, las diferencias según los diferentes criterios son las que se dan entre todos los períodos «clásicos» de la historia y los que les suceden, llamémoslos, en general, «barrocos». Son períodos clásicos, además del Renacimiento, el arte Griego y el Neoclasicismo. En los tres se manifiesta una especial sensibilidad hacia la forma que en los períodos antagónicos es abandonada por los valores atmosféricos. La empatía que consiste en el sentimiento de una armonía entre nuestro cuerpo y el objeto artístico en el Renacimiento cede el paso al sentimiento más violento en el Barroco; las leyes de la armonía, a la búsqueda de lo que excede toda regla: «el Renacimiento es el arte de la belleza apacible. (...) (El Barroco) Recurre al poder de la emoción para conmover y subyugar directamente»[24]. A pesar de todas las críticas dirigidas a esta dicotomía, es difícil escapar a las descripciones de los estilos clásicos y no clásicos que hiciera Wöllflin.

Aproximadamente a comienzos de los años noventa Wöllflin conocería a los creadores del Formalismo, Fiedler y Hildebrand. *El problema de la forma,* publicado en 1893, fue de gran influencia sobre él y la diferencia entre su primer libro, *Barroco y Renacimiento,* y los posteriores se debió en buena medida a esa influencia. En *El arte clásico,* Wöllflin oscila en el énfasis que concede en la explicación del cambio de estilo entre el Quattrocento y el Cinquecento a un cambio en el sentimiento, en el ideal de belleza y en

[22] Wöllflin, H., *Renacimiento y Barroco,* Madrid, Comunicación, 1977, p. 138.
[23] Podro, *op. cit.,* pp. 104 y ss.
[24] Wölfflin, *op. cit.,* p. 79.

las formas pictóricas. Incidir más en la primera causa significaba continuar en la estela de su maestro, Jacob Buckhardt; pero la importancia, que cada vez es mayor, del último factor se debe a la asimilación de principios formalistas.

En *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Wöllflin identifica cuatro ejes en los que se polarizan las diferentes actitudes y formas de visión artísticas. Entre un polo y otro según cada parámetro se da la evolución artística. Las cinco oposiciones se dan entre lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo, la forma abierta y la cerrada, lo múltiple y lo unitario y lo claro y lo indeterminado. Pues bien, el Renacimiento manifiesta una preferencia por los valores lineales, de superficie, de forma cerrada, a lo múltiple y a la claridad. A menudo van unidos porque en ellos se manifiesta además una tendencia a lo táctil como opuesto a lo óptico, diferencia que Wöllflin hereda de Riegl y que es básica en su concepción del Renacimiento y de los clásico en general. Por su parte, en el Barroco se impondrían los valores opuestos: lo pictórico, la profundidad, las formas abiertas, la unidad y lo indeterminado.

En esta obra fundamental Wöllflin ha cedido finalmente a la idea de que el cambio de estilo ha de buscarse fundamentalmente en cambios de visión: «Todo el proceso de cambio de representación ha sido sometido en su latitud a cinco grandes conceptos. Se los puede llamar "categorías de la visión"»[25]. Cada polo debe entenderse como una categoría perceptiva, cada estilo como una «manera de ver» el mundo. Aunque los cambios sean favorecidos o incluso posibilitados por factores externos, y aunque en el arte se manifiesten también ideal de belleza o un determinado temperamento personal o social, las categorías visuales determinan la producción y la interpretación de las obras, porque determinan y conforman el modo mismo de la representación.

La historia de los estilos es, pues, la historia de las visiones del mundo, el arte la expresión de la percepción, la actividad artística el perfeccionamiento de cada una de las visiones. Esta es quizá la mayor aportación del formalismo visual a la historia y a la teoría del arte: el reconocimiento de que la visión tiene una historia. La fórmula, que ha llegado a ser famosa, escrita en el prólogo del libro, «no todo es posible en todos los tiempos»[26], debe entenderse en el sentido más estricto de que no todo puede percibirse igual en cada época. «La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de esos "estratos ópticos" ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística»[27].

[25] *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Madrid, Espasa Calpe, 1985, p. 346.
[26] *Ibid.,* pp. 33-4.
[27] *Ibid.,* p. 34.

Bibliografía

Banfi, A., *Filosofia del arte,* Barcelona, Península, 1987. Hanslick, E., *Vom musicalische Schönen,* 1885; *On the Musically Beautiful,* Indianápolis, Hacket, 1986. Herbart, *Einleitung zur allgemeine practische Philosophie,* 1808. Hildebrand, A. von (1893), *El Problema de la Forma en la obra de arte,* Madrid, Visor, 1988. Morpurgo-Tagliabue, G., *La estética contemporánea,* Buenos Aires, Losada, 1971. Podro, M., *The Critical Historians of Art,* New Haven y Londres, Yale University Press, 1982; *The Manifest in Perception, Theories of Art from Kant to Hildebrand,* Londres y Oxford, Oxford University Press, 1972. Ragghianti, C. L., *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova,* Florencia, Baglioni & Berner, 1986. Riegl, A. (1893), *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980. (1901) *Spätrömische Kunstindustrie* (*El arte industrial tardorromano,* Madrid, Visor, 1992). (1902) *Das hollandische Gruppenportrait* (Madrid, Visor, en prensa). (1903) *El culto moderno a los monumentos,* Madrid, Visor, 1987. Salvini, R., *La critica d'arte nella pura visibilitá e del formalismo,* Milán, Garzanti, 1977. Wöllflin, H. (1888), *Renacimiento y Barroco,* Madrid, Comunicación, 1977. (1899) *El arte clásico,* Madrid, Alianza, 1982. (1915) *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Madrid, Espasa Calpe, 1985. (1940) *Reflexiones sobre la historia del arte,* Barcelona, Península, 1988. Zimmermann, R., *Allgemeine Ästhetik als Form-Wissenschaft,* 1865.

Konrad Fiedler

Francisca Pérez Carreño

La autonomía artística

Konrad Fiedler nación en Öderan (Sajonia) en 1841 y murió en Munich en 1895. Aunque jurista de profesión, su interés por el arte hizo que pronto abandonara el derecho para dedicarse por entero a su estudio, a la crítica y a la teoría artísticas. Fiedler no enseñó en la universidad ni perteneció nunca al mundo académico, pero su obra posee un gran rigor filosófico y una extraordinaria originalidad. Desde su posición independiente, dedicó todo su esfuerzo a promover la actitud artística, a la creación de una historiografía científica del arte y a fundamentar en una teoría del conocimiento sus opiniones al respecto. Junto a los artistas Adolf von Hildebrand y Hans Von Marées, a quien apadrinó, formó el primer círculo formalista, cuya influencia habría de ser capital para la teoría y la historia modernas del arte. Su muerte temprana y repentina impidió que muchos de sus escritos alcanzaran una forma sistemática, dejando sin publicar numerosas notas y aforismos. Su herencia es hoy reconocible en la historia a través de Riegl, Wöllflin o Worringer, así como en las teorías de Venturi o Gombrich, o en las ideas estéticas de Fry o Croce. A pesar de las diferencias entre los autores que son calificados de formalistas y de su distancia respecto de la teoría de Fiedler, en ella encontramos por primera vez ideas que son hoy ampliamente asumidas en el ámbito de la reflexión sobre el arte.

La obra de Fiedler se extiende desde ensayos filosóficos como «Sobre el origen de la actividad artística» (1887) o «Sobre el juicio de las obras de arte plástico» (1876), sus *Aforismos* o los fragmentos sobre «La realidad y el arte», hasta las páginas dedicadas a la personalidad y el arte de «Hans Von Marées», publicadas a su muerte (1889), el comentario a *El problema de la forma en la obra de arte* de Hildebrand, el manuscrito «Sobre los escritos teóricos de Richard Wagner», la crítica literaria en «El naturalismo moderno y la verdad artística» (1981), o el fomento de la actividad artística desde instancias políticas, en «Sobre los intereses del arte y su promoción» (1979). Como vemos, el autor recorre desde los temas más abstractos hasta los más concretos, pero en todos ellos se percibe un mismo interés por el arte como forma de conocimiento y de experiencia autónoma y creativa de la realidad.

Según Fiedler, el principio que debe guiar tanto la actividad artística como su crítica ha de ser el de la autonomía de lo artístico. Los productos del arte son repre-

sentaciones del mundo con valor universal porque en ellas el artista prescinde de sus intereses particulares y de determinaciones externas a la actividad artística para dar vida a la imagen misma. Estas representaciones determinan nuestra percepción del mundo y, en sentido estricto, lo constituyen. Por eso, el momento productivo de la actividad artística es el centro de su investigación. El análisis del arte debe realizarse desde el proceso de su creación y no desde principios externos que no alcanzan a su especificidad. De ahí que la teoría del arte y la estética deban, en primer lugar, desprenderse de las nociones recibidas del idealismo y el romanticismo. En contra de estas teorías, la finalidad del arte no se encuentra en la consecución de una experiencia estética, tampoco en la expresión de un contenido conceptual, o en la documentación de una época: su interés no es científico, ni histórico, ni cultural, ni filosófico. «Es imposible encontrar el arte por otro camino que el arte»[1].

La defensa de la autonomía del arte conduce a Fiedler a dos tesis fundamentales de su pensamiento. La primera se refiere al estatuto mismo de su discurso e implica hacer una distinción entre filosofía del arte y estética. La segunda contempla el problema desde el interior mismo de la obra de arte: como la relación entre forma y contenido. Ambas cuestiones tienen consecuencias más relevantes para su teoría, porque permiten definir la autonomía de la obra en dos frentes: primero, es autónoma porque se emancipa de los efectos que provoca y por ello no es objeto de una estética sino una filosofía del arte. Segundo, es autónoma porque su objeto no es la realización de ningún contenido, sea mímesis de la naturaleza o de cualquier otro ideal. Por tanto, la relación entre forma y contenido no debe partir de la preexistencia ni del predominio del último.

La filosofía del arte

Según Fiedler en una filosofía del arte las nociones de gusto y experiencia estética deben ser sustituidas por las de conocimiento y experiencia artística. Aunque se considera a sí mismo un pensador kantiano, no sigue la corriente kantiana ortodoxa que identificó, desde Schiller[2], los principios estéticos con principios artísticos. Pero ciertamente Kant nunca confundió los dos ámbitos. De ahí que la experiencia de placer ante la belleza no sea para él específicamente artística, sino que pueda darse en la contemplación de la naturaleza. Cuando Fiedler busca lo específicamente artístico en el arte no se refiere a lo estético, es decir, a la consecución de una experiencia placentera de determinada forma. ¿Cómo puede, entonces, seguir considerando kantiana una teoría del arte que sustituye el gusto y la belleza por el conocimiento y la verdad? ¿Dónde fundará ahora la autonomía de lo artístico?

Para Fiedler el arte no puede evaluarse desde la facultad del sentimiento en juicios de gusto. Kant los oponía a los juicios determinantes, en los cuales se aplicaba un concepto a un objeto, y así se conocía. Cuando decimos de Fiedler que es un kantiano nos referimos básicamente a que él, como Kant, considera que lo estético

[1] Fiedler, K., «El origen de la actividad artística», en *Escritos sobre el arte*, Madrid, Visor, 1991, p. 67 (v.o., *Scriften zur Kunst* I, Munich, Fink, 1971).

[2] Para Schiller la belleza es «libertad en la apariencia», con lo cual el principio estético kantiano que hace de la belleza el *sentimiento* de la libertad en el libre juego de las facultades se objetiva en la forma artística.

(y además lo artístico) no es conceptual, por eso Kant decía que los juicios de gusto no proporcionaban conocimiento. Pues bien, para Fiedler la percepción de la forma del objeto actúa en lugar del concepto como determinación de un objeto. Es decir, proporciona ya conocimiento de este objeto. Se trata de un conocimiento intuitivo y no conceptual, que consistiría «en la subsunción posible de las representaciones intuitivas, sólo mediante la forma, bajo la legalidad del entendimiento (pero sin sobrepasar el ámbito de los conceptos)»[3]. Por eso el juicio sobre el arte no es un juicio de gusto, sino también de conocimiento.

El conocimiento científico del mundo no abarca toda la experiencia cognitiva del mundo, sino que el arte posibilita la categorización de la naturaleza desde categorías que son ajenas a la ciencia. Las formas bajo las cuales se organiza el mundo en la experiencia artística son producto de la imaginación del artista, que, sin embargo, no sucumbe a la arbitrariedad de sus fantasías, sino que permite la experiencia universal de la naturaleza. La imaginación, facultad sensible pero espontánea, es para Fiedler la facultad de formar y crear el mundo sensible, y eso sólo es posible, en sentido estricto, en el arte.

Igual que el gusto kantiano consistía en el sentimiento placentero del libre juego de las facultades, la actividad artística puede nacer de «un placer, una alegría ante el ser vivo de las cosas que está por encima de diferencias tales como hermoso y feo; es aprehender no las propiedades individuales descubiertas en la sensación, sino la naturaleza misma, que se muestra después como portadora de esas propiedades»[4]. Pero este placer es sólo previo, si predomina acabará ahogando la intuición del objeto, verdadero objetivo del arte. Cuando la sensación pasa a primer término, la intuición tiende a desaparecer. Por eso, «la existencia de ese sentimiento no es todavía indicio de que haya talento artístico»[5].

Pues bien, cuando el interés se mantiene en la intuición, sin ser abandonado ni en favor del sentimiento, ni del concepto, entonces comienza la actividad artística. Su especificidad consiste en mantenerse en el ámbito de lo sensible y desarrollarlo. El mundo del arte es el mundo de la apariencia sensible de las cosas, de su necesidad y de su evolución. En él deja de pensarse la realidad como algo opuesto a la apariencia y se considera en serio que toda nuestra experiencia y conocimiento lo son de apariencias. El mundo creado por el arte no es un mundo irreal, regido por las leyes de la fantasía subjetiva, sino que en él se produce, en sentido estricto, el mundo real. La autonomía de lo artístico es la autonomía de la experiencia sensible del mundo real.

Si se piensa en que la ciencia debe abandonar como engañosas las apariencias y que detrás de ellas el único objeto posible de estudio es un ser absoluto que permanece inaccesible a nuestras experiencias, cualquier actividad que tenga que ver con estos fantasmas será arbitraria y prescindible. Además, mientras se piense en la relatividad de las apariencias respecto de un ser absoluto, nada podrá en ellas emanciparse de éste. Por ello, «este es el mayor obstáculo para un entendimiento objetivo del arte; creer poder alcanzar al final un entendimiento objetivo de la cosa»[6]. Supongamos, por ejemplo, que se concibe que el ser de lo real es de naturaleza física, la representación

[3] Fiedler, K., *Schriften zur Kunst* II, p. 390.
[4] Fiedler, K., «Sobre el Juicio de las obras de arte», en *op. cit.*, p. 68.
[5] *Ibid.*, p. 69.
[6] Fiedler, II, p. 223.

artística consistirá en ser la apariencia de este substrato físico. Si, en cambio, se concibe el ser como ideal, la actividad artística ligada a esa concepción del arte deberá expresar ese ideal y será la apariencia de una idea. En cualquier caso, la autonomía se mostrará imposible. El arte es *pura* apariencia, tras la cual no hay nada.

La producción de lo real

En su ensayo sobre «El naturalismo moderno y la verdad artística» de 1881, Fiedler reconoce los logros del Naturalismo en cuanto que abandona las teorías idealistas y falsas del arte en busca de la consecución de la verdad. Pero a la vez rechaza las pretensiones del Naturalismo de haber identificado la verdad con la concepción científica de la realidad. «Si dos grandes principios, la imitación y la transformación de lo real, se han disputado desde antiguo el derecho a ser la verdadera esencia de la realidad artística, el arbitraje de esta disputa sólo es posible poniendo en lugar de estos dos, un tercero, la producción de lo real»[7].

La producción de lo real en el arte es para Fiedler, como hemos visto, la única salida para un arte verdaderamente autónomo. Pero su idea de la producción de lo real es además el corolario de su teoría de lo real. Según nuestro autor, el mundo sólo nos es accesible a través de nuestra experiencia, mediada tanto por el lenguaje como por nuestra estructura física y mental, nuestros intereses, etc. Pero es ilegítimo pensar que existe un mundo exterior a nuestras experiencias de él que las determina y al que todas, por variadas que puedan ser, se refieren. Nada nos permite considerar la existencia de tal mundo, tal cosa en sí kantiana, cuya existencia es un mero residuo de la metafísica dogmática.

Por el contrario, nuestras representaciones del mundo lo constituyen. No tiene sentido pensar en la existencia de algo más allá de nuestra experiencia: un mundo inaprehensible, pero dogmáticamente presupuesto. Por ello, el desarrollo de nuestras formas de representación, que determinan nuestra percepción, significa la producción del mundo. Describimos un mundo y oímos otro, describimos la física de uno y producimos un mundo físico, escribimos poesía y creamos el mundo de los sentimientos. Ahora bien, incluso los que creen en la relatividad de nuestro conocimiento del mundo, los que piensan que nuestro conocimiento es mudable y con él nuestro mundo, fundan su relatividad en el dato que toman como absoluto de nuestras percepciones. Para ellos, el mundo de lo sensible es «como un regalo desde que nacemos»[8], algo dado que tan pronto como abandonamos nuestros edificios teóricos reaparece en su fresca inmediatez. La radicalidad y modernidad del pensamiento de Fiedler consiste en rechazar la idea de que las sensaciones sean el material, el mismo siempre, de todas nuestras representaciones del mundo. Su valor consiste en haber mostrado la inconsistencia del relativismo que considera los mundos diferentes como puzzles creados con las mismas piezas[9].

[7] Fiedler, edit. cast. cit., p. 164.

[8] Fiedler, edit. cast. cit., p. 188.

[9] Esta opinión es más «funesta» que la del realismo ingenuo, pues se basa «en el curioso error de que se pueden confrontar la actividad mental y sus objetos como dos cosas distintas, siendo así que la actividad mental sin un objeto y un objeto tal sin la actividad mental resultan términos totalmente incomprensibles» («El origen de la actividad artística», p. 191).

La experiencia artística no consiste en volver a un mundo intuitivo, preconceptual, en el que recobramos el contacto con lo absoluto. La experiencia sensible se nos aparece en principio como un caos de sensaciones fugitivas, inconsistentes, que sólo el concepto ordena y clasifica, o bien que desaparece cuando consideramos el objeto bajo algún interés práctico. Así como el resto de las representaciones cambian empujadas por la actividad científica o técnica, también el «material» de las sensaciones, es decir, la experiencia sensible está sujeta a los cambios a los que la somete la actividad artística. En el arte la apariencia sensible de la realidad alcanza un grado mayor de desarrollo, es decir, de claridad y de necesidad, sin abandonar el reino de la sensibilidad.

Forma pura y expresión

Igual que el arte es autónomo respecto de la actividad conceptual o práctica, cada una de las artes es independiente de las otras. Frente a la teoría romántica de las artes hermanas, el Formalismo, en especial en Fiedler, concibe cada una de ellas como independiente. Y no puede menos de ser así, si consideramos que el arte es el desarrollo de una determinada representación de lo real y que las representaciones de lo real son lo real. No hay un solo mundo que se oye, se toca o se ve; hay un mundo visto, un mundo oído o un mundo tocado. De la misma manera, si la esencia de la música es ser una representación auditiva, no es traducible a ningún otro tipo de representación. Porque no existe un único contenido que las distintas formas artísticas puedan aprehender, y porque los contenidos son inmanentes a las formas, es inconcebible que se pueda separar y verter de unas a otras.

Las representaciones auditivas del mundo alcanzarán el grado mayor de pureza, de necesidad y claridad, en la música, cuando no se mezclen con otro tipo de representaciones. Por eso la teoría de la música debe ser la teoría de la pura audibilidad (reine Hörbarkeit). Las representaciones visuales, en las artes plásticas evolucionarán del mismo modo hacia una pura visualidad (reine Sichtbarkeit). Pero, las formas musicales o plásticas no configuran un contenido preexistente, e indeterminado de naturaleza no visual o no plástica, porque todo contenido desde el comienzo es un contenido formado, es decir, experimentado, lingüística, visual o auditivamente.

Por su parte, la poesía también permanecería en el ámbito de la sensibilidad. Aunque utiliza representaciones lingüísticas, no lo hace con la intención de eliminar la intuición con el concepto. En ella, por el contrario, «la palabra está para la intuición y no para el concepto»[10]. La esencia de la poesía es también productiva; no se trata, por tanto, de provocar intuiciones, evocar imágenes con las palabras, sino de producirlas. Fiedler escribe que en la poesía «se llevan contenidos vitales irrepresentables a la representabilidad»[11]. Una vez más debe entenderse que la representación de «estos contenidos vitales» se crean en la poesía, y que, por tanto, aquellos que carecen de esta experiencia artística carecen también de la experiencia vital correspondiente.

Por último, hay que señalar cómo la evolución de las formas en las artes hacia algún tipo de pureza sensible exige el concurso de dos talentos: imaginación

[10] *Schriften zur Kunst*, II, p. 397.
[11] *Ibid.*, p. 279.

(Einbildungskraft) y capacidad expresiva (Ausdrucksbewegung). Ni de una peculiar agudeza perceptiva, ni de la copia de lo intuido nace el arte, sino de la expresión. «Por paradójico que parezca, el arte empieza allí donde la contemplación acaba (... al artista) el talento singular de la naturaleza le permite pasar directamente de la percepción intuitiva a la expresión gráfica»[12]. Este es el gran interés de la teoría de Fiedler, que sobrepasa al intuicionismo expresivo de un Croce. Concibe la relación entre expresión e intuición de modo material, no ideal. La imaginación sólo es productiva y espontánea porque está ligada a la capacidad expresiva. De la misma manera la expresión, la actividad artística en su aspecto material, supone la imaginación porque es diferente esencialmente de la capacidad de copiar o de imitar la naturaleza.

Bibliografía

Banfi, A., *Filosofía del arte,* Barcelona, Península, 1987. Boehm, F., «Einleitung», en Fiedler, K., *Schriften zur Kunst;* «Kunsterfahrung als Herausforderung», en *Kolloqium Kunst & Philosophie 1,* Oelmüller, W. (ed.), Schöningh, Paderborn, 1981; «Bildsinn und Sinnesorgan», *Neue Hefte für Philosophie,* 1980, 18/19. Fiedler, K., *Scriften zur Kunst,* 2 vols., Boehm, G. (ed.), Munich, Fink, 1971; *Escritos sobre el arte,* Madrid, Visor, 1991. Jachmann, G. (ed.), *Hildebrands Briefwechsel mit Konrad Fiedler?,* Dresde, 1925. Junod, P., *Transparence et opacité. Essai sur les fondaments theoriques de l'art moderne. Pour une novelle lecture de Konrad Fiedler,* París, Centre de Diffusion de l'edition de l'age de'Home, 1976.

[12] «Sobre el origen de la actividad artística», pp. 237-238.

Teorías de la «pura visualidad»

Guillermo Solana

La expresión «pura visualidad» *(reine Sichtbarkeit)* surgió hacia 1875 para designar el programa del formalismo figurativo enunciado por Konrad Fiedler, en diálogo con Adolf von Hildebrand y Hans von Marées. Sus teorías, libremente interpretadas y aplicadas a la historia del arte por Alois Riegl y Heinrich Wölfflin, se difundieron también fuera del ámbito germano; refractadas al cambiar de medio y mezcladas con otras corrientes, crearon una tradición ecléctica en la historiografía y la crítica de arte[1].

Bernard Berenson

El primer beneficiario de la herencia fue Bernard Berenson (1865-1959). Nacido en Lituania de familia judía, recibió en Harvard una amplia formación humanística. Sus viajes juveniles por Italia, donde pasaría el resto de sus días, le decidieron a consagrarse al estudio de la pintura del Renacimiento. Siguiendo las huellas de los expertos que practicaban la atribución «científica» de obras de arte –como Giovanni Morelli, Crowe o Cavalcaselle– Berenson resolvió dedicar su vida a cerciorarse de que cada Lotto era un Lotto, cada Cariani un Cariani, cada Previtali un Previtali...[2]. Mientras ganaba crédito como asesor de coleccionistas, surgieron sus primeros libros (los más famosos): *Los pintores venecianos del Renacimiento* (1894), *Lorenzo Lotto* (1895), y sobre todo *Dibujos de los pintores florentinos* (1897, publicado en 1903) y *Pintores de Italia central* (1897). Estas obras constan de ensayos introductorios y listas de pinturas. Las introducciones

[1] Sobre la tradición de la pura visualidad, véase Guido Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea* [1960], Buenos Aires, Losada, 1971; Roberto Salvini (ed.), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo,* Milano, Garzanti, 1977; Carlo Ludovico Ragghianti, *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova,* Firenze, Baglioni & Berner, 1986.

[2] Al final de su vida lamentaba haber sido un experto, en vez de desarrollar sus propias ideas: Berenson, *Abbozzo per un autorritratto,* Firenze, Electa, 1949, pp. 59-60, 69.

abundan en penetrantes juicios críticos y referencias a artistas contemporáneos: Degas, Monet o Cézanne. Se suele destacar la falta de simpatía de Berenson hacia el arte moderno, y en efecto condenaba el cubismo y el arte abstracto, pero hay que recordar su carta de 1908 a *The Nation* de Nueva York defendiendo a Matisse –de quien más tarde compraría un cuadro– frente a las acusaciones filisteas[3].

Las listas de Berenson respondían a una ambición arqueológica; así como en el *Corpus Vasorum* se incluye hasta el menor fragmento de pintura de vasos antiguos, él se proponía constituir un *Corpus de la pintura italiana* entre 1300 y 1600[4]. Para ello no bastaba con un «juego de adivinanzas», o en todo caso el «adivinar» tendría que ser «postcientífico», utilizando la intuición sólo tras haber agotado la investigación de los hechos. Había que despejar primero el *dónde* y el *cuándo* de cada cuadro, y abordar después el *quién,* a fin de reintegrar «una personalidad artística a partir de la evidencia interna»[5]. Una vez agrupadas las obras, los nombres históricos de artistas servirían «meramente como etiquetas para identificarlos como grupos de plantas en el sistema de la botánica de Linneo»[6]. Pero en ausencia de firmas, fuentes y documentos (o cuando Berenson despreciaba los textos disponibles), el significado de los nombres quedaba a merced del juicio del atribuidor, y la «construcción de personalidades artísticas» se tornaba un arriesgado ejercicio de ficción histórica. Eso sucedió cuando inventó un artista llamado Amico di Sandro, atribuyéndole obras de Botticelli, Ghirlandaio, Filippo y Filippino Lippi. Para Berenson, precisamente lo verosímil de tales construcciones ficticias probaba la necesidad de «despersonalizar» la historia del arte, separando personalidad artística y personalidad biográfica; su empeño se acercaba así, paradójicamente, a la «historia del arte sin nombres» de Wölfflin[7].

Las ideas de Berenson muestran cierta deuda (que él trataba de devaluar) con el formalismo germano[8]. Su clave teórica es la distinción entre «decoración» e «ilustración». La «decoración» comprende las cualidades formales específicas: forma o plasticidad (los famosos «valores táctiles», asociados sobre todo a los florentinos), movimiento (florentinos), composición espa-

[3] Reproducido en Jack Flam (ed.), *Henri Matisse, 1869-1954,* Köln, Köneman, 1994, p. 75. Cfr. Umberto Morra, *Coloquio con Berenson,* México, FCE, 1968, p. 45. En 1955, Berenson escribió «Encuentros con Matisse» (Flam, *op. cit.,* pp. 374-375).

[4] Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance* [1932], London, Phaidon, 1957, I, p. ix.

[5] Berenson, *Three essays in method,* Oxford, Clarendon Press, 1927, pp. x/xi, 45-46.

[6] *Italian Pictures of the Renaissance,* vol. I, p. ix.

[7] Cfr. Morra, *Coloquio con Berenson,* pp. 27, 45; Berenson, *Estética e historia en las artes visuales* [1948], México, FCE, 1978, pp. 193-205.

[8] «Konrad Fiedler es un simple nombre para mí. Conseguí un libro de él hará unos veinte años, pero estoy seguro de que nunca pasé de la primera página» (Berenson-Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957.* A cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Milano, Adelphi, 1993, p. 95).

cial (umbrios y sieneses) y color (venecianos)[9]. La «ilustración» incluye los elementos vinculados al tema, de carácter descriptivo y narrativo. Lo decorativo, al depender sólo de nuestra constitución natural, sería más duradero; lo ilustrativo cambia con las modas. Ahora bien, el concepto mismo de lo ilustrativo no es estable en Berenson; unas veces lo identifica con los aspectos extraartísticos y otras más bien con los elementos artísticos irreductibles a lo decorativo. En sus últimas obras adujo que la distinción había tenido un origen polémico y que sus seguidores la habían exagerado, fabricando a partir de su «moderado desprecio» por lo ilustrativo «una estética del cubismo». También sostuvo que los elementos decorativos «rinden su más noble servicio sólo cuando transmiten grandes ideales humanos»[10].

Aparte de tales rectificaciones tardías, Berenson se aparta ya del formalismo estricto al definir los elementos decorativos –en particular los «valores táctiles»– como aquellos que provocan ciertas «sensaciones imaginarias» *(ideated sensations)* al servicio de la «intensificación de la vida» *(life-enhancement)*. Esta concepción de la imagen como estimulante psicofisiológico nada tiene que ver con el valor cognitivo que Fiedler confiere al arte, y se acerca más a la estética de la «empatía» *(Einfühlung)*, que también había influido en Wölfflin[11].

La tradición italiana y la historia del arte

El prestigio de Berenson contribuyó a difundir la pura visualidad en su país de adopción, Italia; el otro importador fue el filósofo Benedetto Croce (1866-1952). Si Berenson interpretaba las categorías formales desde supuestos psicologistas, Croce, en sentido opuesto, presentó las teorías formalistas y las «corrigió» como una anticipación incompleta de su propia estética idealista (ocultando lo que ella debía a Fiedler).

Croce, que ya se había ocupado de Fiedler en la parte histórica de su *Estética* (1901), discute extensamente sus ideas en «La teoría del arte como pura visualidad» (1911)[12]. El primer mérito que atribuye al teórico alemán es haber renunciado al método psicologista, situando el problema del arte en el terreno gnoseológico (en cuanto actividad clarificadora y no mero

[9] «... the figure arts have for their materials the only elements that in vision can cause direct life enhancement - form, movement, space, and colour». Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance,* London, Phaidon, 1952, p. 184.

[10] Morra, *Coloquio con Berenson,* p. 45. *Italian Pictures of the Renaissance,* I, p. x. Cfr. *Estética e historia en las artes visuales,* pp. 87, 129-135.

[11] Sobre las «sensaciones imaginarias» y la «intensificación de la vida», ver Berenson, *Estética e historia en las artes visuales,* pp. 67-71, 143-145.

[12] Croce, *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística general,* prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, Francisco Beltrán, 1926, pp. 435-436. Croce: *La crítica e la storia delle arte figurative. Questioni di metodo.* Bari, Laterza, 1934, pp. 35-59.

agrado sensible). En segundo lugar, le elogia por reconocer, partiendo de la analogía entre arte y lenguaje, el íntimo nexo de imagen y expresión. Pero a la vez censura en Fiedler un error capital: haber querido construir una teoría del arte sin un sistema filosófico, defendiendo la separación del arte y lo bello o la distinción entre el conocimiento conceptual y el intuitivo, entre ciencia y arte, sin averiguar su lugar y relación en el espíritu. Incluso la vinculación de visión y expresión, arte y lenguaje, contemplación y producción, le parece insuficiente en Fiedler.

Croce impugna sobre todo la tesis fiedleriana según la cual no existe el arte, sino sólo las artes. Tal posición, observa, no es nominalista, pues un nominalista negaría el arte como universal en nombre de las obras de arte singulares; pero las artes particulares son clases, abstracciones empíricas. Al no indagar el arte en general, Fiedler tampoco logra captar la naturaleza de las artes visuales. Sus principios, la «visualidad» y el «ojo productivo» se revelan sólo metáforas y símbolos, eficaces contra la reducción del arte a conocimiento conceptual, imitación de la naturaleza o emotividad sentimental, pero falsos como conceptos filosóficos. Ni la creación ni el goce del arte visual serían posibles sin el concurso de los otros sentidos. Fiedler niega al tacto la posibilidad de producir una «pura tactilidad», y con razón, pero tampoco el ojo puede engendrar una «pura visualidad». El órgano y proceso de la visión son nociones fisiológicas y naturalistas, que no permiten pasar, concluye Croce, al concepto del arte como actividad espiritual.

En «La crítica e historia de las artes figurativas y sus condiciones presentes» (1919) aborda Croce la diferencia entre artes figurativas y literatura, y ataca las teorías «distincionistas», desde Lessing hasta Pater[13]. Admite que en las artes figurativas hay que buscar la forma estética y no la materia, evitando las interpretaciones filosóficas, simbólicas, etc.; pero esto mismo vale para la poesía. Los formalistas buscan lo estético en líneas y colores; pero tales son elementos extraestéticos –técnicos, empíricos– que configuran, no la *pura forma* (idéntica al contenido), sino la forma *abstracta.* El ojo de Fiedler, si no se entiende en sentido crudamente material y fisiológico, es una metáfora del espíritu interno o de la fantasía, como líneas y colores son metáforas de los movimientos del alma: «Una pintura no se ve con el ojo, sino que se aprende con todas las fuerzas del espíritu, bajo aquella forma particular que se llama la intuición lírica o imagen estética»[14].

En este artículo de 1919 Croce señalaba a dos jóvenes exponentes de la pura visualidad: Lionello Venturi (1885-1961) y Roberto Longhi (1890-1970). Ambos habían estudiado con el padre de Lionello, Adolfo Venturi, y habían recibido la influencia de Berenson y de los formalistas alemanes. El más próximo a Croce era Venturi, cuyos primeros estudios estaban dedica-

[13] Croce, *La crítica e la storia delle arte figurative,* pp. 7-34.
[14] *Ibid.,* p. 13.

dos al arte veneciano y a Leonardo[15]. Venturi replicaría al ensayo de Croce de 1919 sugiriendo una vía de conciliación: aceptando el carácter empírico de las fórmulas de la pura visualidad, proponía utilizarlas para caracterizar la forma artística, como el propio Croce empleaba conceptos psicológicos empíricos a fin de especificar el contenido temático de las obras[16].

El carácter peculiar de la adhesión de Venturi a la pura visualidad se advierte en su obra *El gusto de los primitivos* (1926), donde estudia el espíritu de los pioneros del Renacimiento revisando su fortuna crítica, y se aventura en la historia de las ideas estéticas y en la evolución del arte moderno. Venturi critica las tres doctrinas estéticas que impiden la comprensión de los primitivos: el clasicismo, el realismo y el prejuicio en favor de la forma sobre el color. A ello añade una exigencia positiva: «el reconocimiento de la "revelación" en el proceso creativo de la obra de arte»; «los primitivos llegan a Dios directamente por medio de la revelación y no es posible captarlos sin reconocer el derecho a la revelación en el arte»[17]. Tal revelación, que es eterna, reaparece en el arte de siglo XIX. Croce observará que Venturi confunde el necesario «momento místico» en arte como relación con la universalidad, con el contingente contenido religioso[18].

En *El gusto de los primitivos,* Venturi acusa a Fiedler, Marées y Hildebrand de no haber comprendido a Ruskin, cuya pura visualidad es «tan vital como la suya, y menos abstracta»[19]. Fiedler no habría hecho justicia a la sensibilidad romántica de un Wackenroder o un Ruskin, que permite «sentir la relación mística entre el signo y la personalidad del artista, relación que da valor a las líneas, las formas y el color»[20]. Venturi rectifica la exclusiva preocupación formalista por el estilo introduciendo una dialéctica de la personalidad y el gusto, inspirada en la distinción croceana entre *poesía* y *literatura.* La personalidad artística es para él el valor cardinal; pero el gusto la vincula con la cultura; es «el puente que une la creación del genio con el acontecer histórico»[21]. Esta función del gusto justifica el esfuerzo de Venturi por integrar la historia de la crítica en la historia del arte[22].

[15] *Le origini della pittura veneziana* (1907); *Giorgione e il giorgionismo* (1913); *La critica e l'arte di Leonardo de Vinci* (1919).

[16] Con su artículo «La pura visibilità e l'estetica moderna» [1923], en Venturi, *Pretesti di critica,* Milano, 1929, pp. 3-23. Ver la conciliadora respuesta de Croce en *La critica e la storia delle arte figurative.*

[17] Venturi, *El gusto de los primitivos,* prólogo de G. C. Argan, Madrid, Alianza, 1992, pp. 30, 32.

[18] Croce, *op. cit.*, pp. 186-187.

[19] Venturi, *El gusto de los primitivos,* p. 149.

[20] *Ibid.*, p. 152.

[21] Venturi, *Historia de la crítica de arte* [1936], Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 39. Sobre el impresionismo como «gusto» también literario y musical, cfr. Venturi, *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne,* introduzione di Nello Ponente, Torino, Einaudi, 1970, pp. 3, 129, 184. Para una reciente corrección de la historia estilística sobre la base de la historia del gusto, cfr. Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno,* Madrid, Alianza, 1994.

[22] Tal esfuerzo, visible desde los primeros ensayos de Venturi, culmina en su citada *Historia de la crítica de arte.*

Como Venturi, aunque en menor media, Longhi se adhería al principio general de la estética de Croce, pero disentía en lo específico, subrayando la diferencia entre «poesía verbal» y «poesía figurativa» y atacando la caracterización croceana de líneas y colores como «mera técnica». En cuanto a Berenson, el joven Longhi tradujo textos suyos y trabajó en un ensayo sobre sus ideas (en las que criticaba la mezcla de fisiologismo e intelectualismo)[23]. Como Berenson –aunque a menudo en conflicto con sus juicios– cultivará Longhi la atribución basada en criterios morfológicos, en las diversas escuelas italianas –ferraresa, boloñesa, veneciana– y especialmente sobre Caravaggio y sus seguidores, de los que trataba ya su tesis doctoral.

De la obra temprana de Longhi merecen especial atención sus lecciones de 1914, publicadas póstumamente bajo el título *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*[24]. Allí parte de axiomas purovisualistas: el arte figurativo no es imitación de la naturaleza ni mera ilustración literaria, sino «estilo figurativo». Establece una tipología –tan ambiciosa como las de Riegl y Wölfflin– basada en cuatro estilos elementales –lineal, plástico, colorista y perspectivo– con sus variedades (lineal floral, lineal funcional) y combinaciones (plástico-lineal, síntesis perspectiva de forma y color). A continuación aplica esta morfología a la historia de la pintura italiana entendida como la cadena ideal que une a los artistas según sus poéticas. En 1914 publica Longhi un artículo sobre Piero della Francesca y el desarrollo de la pintura veneciana donde (igual que en las lecciones) la visión de Piero se define –en la estela de Paolo Uccello– como «síntesis perspectiva de forma y color», y su actualidad se vincula a Cézanne[25]. Tal caracterización se desarrollará en su exhaustiva monografía de 1927 sobre el artista: si Masaccio expresa lo corpóreo negando espacialidad y color, si Masolino y otros despliegan el color en superficie, Piero acuerda forma y cromatismo en un espacio habitable[26]. Lo característico del pintor de Borgo Sansepolcro es la integración espacial: entre figura y fondo, llenos y vacíos, dando a los intervalos «un valor positivo de nueva plenitud»[27]. Dicha integración culmina en los frescos de Arezzo, que Longhi caracteriza como una demostración de «totalidad óptica». En ellos se nos ofrece, tras la primera impresión cromática, «una serie de hechos supremamente espectaculares, esto es, captados en el momento de su máximo despliegue visual»[28]. (Más tarde definirá así «la inclinación fun-

[23] Berenson-Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, p. 195.

[24] Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana* [1988], introducción de Cesare Garboli, presentación de A. Banti, Madrid, Visor, 1994.

[25] «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana», en Longhi: *Scritti Giovanili, 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 61-106. Cfr. Valeriano Bozal, *Piero della Francesca*, Madrid, Historia 16, 1993, pp. 9, 12.

[26] Longhi, *Piero della Francesca*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 12.

[27] *Ibid.*, p. 28; ver también pp. 46, 50, 86.

[28] *Ibid.*, p. 30; «Piero in Arezzo» (1950), en *op. cit.*, p. 85.

damental de Piero»: «ver y representar el mundo como eterno y desplegado espectáculo», recogiendo la exigencia de Hildebrand de una claridad visual que cancele el tiempo)[29]. Dentro de la «unidad óptica» del ciclo de Arezzo, distingue indicios de evolución estilística: en los lunetos enfrentados («Muerte de Adán» y «Exaltación de la Cruz») domina el contorno lineal de sabor florentino, que se desvanece a medida que se desciende, hasta la plena coincidencia de la forma y el color, en las partes que supone más tardías[30]. En todos sus análisis de Piero, Longhi devalúa el papel de las tradiciones iconográficas (por ejemplo, en la *Flagelación),* y el ciclo de Arezzo lo interpreta en clave profana, como una epopeya de la vida cotidiana[31]. Después de su monografía sobre Piero, Longhi, cada vez más escéptico hacia métodos y teorías, se centrará en la práctica de la atribución, en la «filología figurativa».

En 1913-14, el joven Longhi había escrito crítica militante en favor del arte futurista[32]. Por esa época intimó con el pintor Carlo Carrà (1881-1966), quien, aunque asociado al futurismo, se interesaba por Giotto y Paolo Uccello, iniciando su deriva hacia la pintura metafísica[33]. En «Charla sobre Giotto» (1916), un texto lírico y polémico, Carrà destaca los «valores puramente plásticos» y la belleza constructiva (con ecos a la vez de Berenson y de Cézanne y el cubismo), y combate tanto la interpretación vasariana cuanto la moderna versión mística del pintor[34]. La misma línea preside su monografía sobre Giotto de 1924. La emancipación de Giotto de los modelos bizantinos no se debe, como sostuvo Vasari, a la imitación de la naturaleza, sino al impulso de «identificación» (Carrà cita a Lipps, el teórico de la «Einfühlung»). Además, para comprender a Giotto, hay que rechazar la idea de «perfección mecánica» y partir de la idea de la «abstracción». Y si hubiera oposición teórica entre «identificación» y «abstracción» (como había sostenido Worringer), la poderosa naturaleza espiritual del artista le permite fundir los dos impulsos[35]. Aparte de esta confusa base psicologista, el estudio de Carrà no es, como se ha dicho, una obra clave de la pura visualidad[36], sino una recreación total de la vida y la obra del pintor, donde se alternan

[29] «Piero in Arezzo», en *Piero della Francesca,* p. 83.

[30] *Piero della Francesca,* pp. 48-49.

[31] *Piero della Francesca,* pp. 27, 34; «Piero in Arezzo», en *op. cit.,* p. 82. La devaluación de la iconografía religiosa en Bassano *(Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* Firenze, Sansoni, 1946, p. 26) o su destrucción en Caravaggio *(Il Caravaggio,* Milano, Aldo Martelo, 1952, p. 17).

[32] En «I pittori futuristi» (1913) y en «La scultura futurista di Boccioni» (1914), Longhi contrapone cubismo y futurismo (cuya superioridad defiende) como estática y movimiento, por analogía con la pareja Renacimiento-Barroco *(Scritti Giovanili,* p. 136).

[33] Sobre Carrà publicará Longhi un breve ensayo: *Carlo Carrà,* Hoepli, Milano, 1945.

[34] «Parlata su Giotto»; traducido en *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra,* Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Bompiani, 1990, pp. 482-484.

[35] Carrà, *Giotto* [1924]. París, Crès et Cie, 1926, pp. 13-14.

[36] Ragghianti, *La critica della forma,* p. 130.

los pasajes entusiastas con morosas descripciones y explicaciones de los temas.

A gran distancia de Venturi y Longhi se encuentra el historiador del arte Matteo Marangoni, conocido por sus libros de divulgación y polémica, sobre todo *Saber ver* (1933)[37]. El objeto principal de sus ataques es el prejuicio de lo verosímil, predominante desde Vasari, que concibe el arte como imitación de la naturaleza. Para Marangoni, el arte no es imitación, sino «deformación» abstracción formal (aunque, sin gran congruencia, ataca el «deformismo» contemporáneo y el arte abstracto): «el arte consiste todo él en forma. Pues el contenido es el mismo para todas las artes; la forma, en cambio, es diferente en una u otra obra»[38]. El supremo valor y criterio de juicio es según él la coherencia formal, la unidad de estilo, y en aras de ella no duda en condenar el *Laocoonte* y el *Apolo* de Belvedere, el *Cristo muerto* de Mantegna y la *Transfiguración* de Rafael.

Pero si Marangoni combate el gusto tradicional, no menos feroz es su ataque contra la vanguardia; como Wölfflin o Berenson, condena el arte abstracto, y más aún el expresionismo y el surrealismo, los «demenciales experimentos» de Picasso y las «idioteces esnobísticas» de Paul Klee. Su improbable tesis es que el arte moderno, desde el impresionismo, ha roto con todo el pasado, abandonando «la tradicional tendencia autónoma de la forma en favor de una más íntima e inmediata adhesión al contenido», en busca del «lenguaje más simple, humilde e inmediato»[39]. Y de aquí extrae la conclusión, no menos sorprendente, según la cual la teoría de la pura visualidad apenas es aplicable al arte moderno. Del «contenidismo» en la crítica moderna culpa Marangoni a «la excesiva severidad antiformalista» de Croce[40]. Discípulo de Marangoni sería Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), cuya peculiaridad principal consistió en señalar el carácter procesual, temporal de las artes visuales, entre las cuales incluye al cine.

Henri Focillon

A la generación de Venturi y Longhi, con quienes presenta notables afinidades, pertenece el historiador francés Henri Focillon (1881-1943). Hijo de un grabador, Focillon se crió en un medio artístico, donde conoció a Monet y Rodin. Después de su obra sobre *La pintura en los siglos* XIX *y* XX (1927-28), la mayor parte de sus estudios se centran en el medievo y se inscriben dentro de la pura visualidad.

[37] *Para saber ver (Cómo se mira una obra de arte).* [*Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, 1933, 1947], prólogo de Angel Apráiz, Madrid, Espasa Calpe [1951], 1973.

[38] *Ibid.*, p. 370.

[39] *Ibid.*, pp. 344, 347.

[40] *Ibid.*, pp. 387, 426-427.

Desde el punto de vista del análisis formal, su principal aportación es el libro sobre *La escultura románica* (1931)[41], que parte de la tensión entre el muro desnudo y el muro decorado. Focillon estudia el proceso de integración de la escultura en la unidad del muro, desde los relieves adosados hasta los tallados en el bloque de la construcción, de las figuras aisladas a las inscritas en arquerías. La regla fundamental de la escultura románica es estar concebida para un emplazamiento y definida por un marco al que se someten las figuras (lejos de la idea renacentista del cuadro como ventana, de marco e imagen independientes). Así las formas vivas sufren metamorfosis monstruosas; las leyes de la arquitectura triunfan sobre la verosimilitud anatómica[42]. Pero los seres surgidos de la adecuación geométrica al marco –hombre-círculo, hombre-rombo, hombre-rectángulo– no satisfacen la necesidad de movimiento del románico. Entonces interviene la ley de los *múltiples contactos* con los límites: las figuras se flexionan y apoyan sus salientes –codo, rodilla, hombro, talón– contra el marco, y aparecen los acróbatas: trepadores, nadadores, danzantes y malabaristas[43].

La vida de las formas (1934) es un texto metodológico que parte de la autonomía del arte visual, concebido exclusivamente como forma, no como signo: si el signo significa, la forma *se* significa. La investigación de las modalidades espaciales en las artes sigue, sin citarlos, los análisis de Riegl basados en la oposición táctil/óptico. El ornamento nos revela dos géneros de espacio, según se tienda a anular o a conservar el vacío (al que Focillon, como Longhi, otorga una importancia clave). El espacio laberíntico («asiático»), cancela el vacío y la distinción figura/fondo en una continuidad ondulante; el espacio serial («occidental») preserva las formas y los intervalos entre ellas, creando un ritmo de elementos discontinuos, claros y distintos[44]. En la arquitectura, Focillon explora la oposición entre espacio exterior y espacio interior (ya indagada por Riegl). A ella se vincula, en escultura, la distinción entre el *espacio-límite* y el *espacio-medio.* El espacio-límite (en el arte griego arcaico, en el románico, en ciertos modernos) define y contiene la expansión de las formas dentro de la unidad del muro o del bloque. El espacio-medio (en el arte alejandrino, el siglo XV, el barroco o Rodin) se abre a la multiplicación de los perfiles y a la expansión de los volúmenes. Si el espacio-límite ve por planos, el espacio-medio por ángulos. El espacio-límite separa nuestro ámbito y el de la obra; el espacio-medio conquista su

[41] *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas [L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes],* Madrid, Akal, 1987.

[42] *La escultura románica,* pp. 158, 171-172. Focillon, *Arte de Occidente: La Edad Media románica y gótica* [1938], Madrid, Alianza, 1988, pp. 50, 96. La investigación continúa en su *Peintures romanes des églises de France,* París, Flammarion, 1967.

[43] *La escultura románica,* pp. 126, 164-166, 232; *Arte de Occidente,* p. 98.

[44] Focillon, *La vida de las formas. Elogio de la mano,* Madrid, Xarait, 1983, p. 24; *La escultura románica,* pp. 94, 98, 179.

entorno y nos solicita con efectos de claroscuro y textura[45]. El análisis del espacio se complementa con el estudio de la «vocación formal» de cada material y del papel de las interferencias técnicas, pero sin aceptar un determinismo a lo Semper.

Focillon combate las teorías que imponen a la evolución del arte una determinación exterior: ya sea el psicologismo romántico, la doctrina de las influencias o el método de Taine basado en raza, medio y momento (a los que opone las «familias espirituales», «entornos» y «acontecimientos» que la vida de las formas crea). Cada estilo, como en Wölfflin, atraviesa siempre las mismas fases: experimental o arcaica, clásica –con su degeneración académica y su refinamiento elegante– y barroca, en un ciclo orgánico (y valorativo) de germinación, florecimiento y decadencia. Sin embargo, Focillon previene contra la «historia del arte sin nombres»: condena el abuso (del que él mismo no se siente libre) de eliminar el artista y «tomarlas cosas como si se encadenaran ellas solas, en virtud de una lógica todopoderosa y ciega»[46]. Para limitar esta lógica impersonal distingue entre la «estilística interna» –que estudia el estilo como «un todo orgánico muy definido», en un momento ideal y según un razonamiento extracronológico– y la «investigación sobre las experiencias formales» –que ajusta ese razonamiento «a la curva del tiempo o, mejor dicho, pretende buscar los principios fuera de las premisas del silogismo»–. Este segundo método «pretende plantearse los mismos problemas que tenía el artista»[47]. El determinismo se evitaría destacando la pluralidad de soluciones estilísticas, que pueden convivir unas junto a otras.

Entreacto español

En España, el programa de la pura visualidad no dio lugar a una tradición en la historiografía del arte. Sus categorías fueron introducidas en nuestro país, como Croce las expuso en Italia, por José Ortega y Gasset (1883-1955). En «Arte de este mundo y del otro» (1911), Ortega utiliza los conceptos de Wilhelm Worringer (y a través de él, de Riegl) para oponer dos polos étnicos y artísticos: el alma mediterránea –naturalista– y el alma gótica –idealista–, el materialismo del Sur y el trascendentalismo del Norte[48]. Ahora bien, los conceptos formales cobran un mayor alcance cuando Ortega

[45] *La vida de las formas,* p. 29; *La escultura románica,* pp. 36, 38, 205.

[46] *La escultura románica,* p. 186. Cfr. *Arte de Occidente,* p. 20.

[47] *Ibid.,* p. 32.

[48] Los conceptos de Worringer y Riegl (abstracción y empatía, táctil y óptico) reaparecen a propósito de Zuloaga («La estética del "Enano Gregorio el Botero"», 1911) o del contraste entre el paisaje asturiano y el castellano («De Madrid a Asturias, o los dos paisajes», 1915) siempre, por ahora, al servicio de una determinación de lo «español».

enuncia, en su «Ensayo de estética a manera de prólogo» (1914) una tesis estética general: lo esencial de la obra de arte no es la imitación de la naturaleza (representación de la realidad), sino al contrario: «el arte es esencialmente *irrealización*», «creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales»[49]. Esta idea se desarrolla en *Meditación del marco* (1921) y en el famoso ensayo sobre las vanguardias, *La deshumanización del arte* (1924). Pero la más clara inserción de las categorías de la pura visualidad en la estética de Ortega se encuentra en «Sobre el punto de vista en las artes» (1924), donde la historia de la pintura desde el Quattrocento al impresionismo, se interpreta, según el esquema de Riegl, como evolución de la visión próxima a la visión lejana, de lo táctil a lo óptico, del bulto (espacio percibido exteriormente) al hueco (espacio interior), de la dualidad figura-fondo a la unidad del campo visual. (El paso siguiente, del impresionismo al cubismo, conduciría de las sensaciones a las ideas, abandonando el dominio de lo formal.) Ahora bien, este es el tránsito «inexorable» –que también se daría en la historia de la filosofía– de lo objetivo a lo subjetivo, de las cosas a la fantasmagoría, en un proceso de «desrealización»[50].

El mismo esquema retorna en los ensayos de Ortega sobre Velázquez (1943-1954), aunque su enfoque general sea biográfico antes que formalista. La trayectoria del pintor desde los primeros bodegones sevillanos hasta su obra de madurez es la evolución «rectilínea» de lo táctil a lo óptico, del claroscuro de Caravaggio hacia las manchas de color casi impresionistas, y en la historia de la pintura Velázquez representa el final de la emulación de la escultura –que dominaba desde Giotto–. Así culmina «una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma»[51]. Ahora bien, este «dejar el objeto reducido a su pura visualidad es una manera como otra cualquiera de desrealizarlo»[52].

Menos íntima que la de Ortega parece la relación de Eugenio d'Ors con la pura visualidad. La aportación principal de su *Cézanne* (1921) es el reducir la obra del pintor a un inventario de veinte motivos temáticos[53]. La distancia se aprecia también en su concepción de lo barroco no como estilo

[49] *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 140.

[50] *Ibid.*, pp. 177-179. En 1924 el poeta y crítico José Moreno Villa traducía, a instancias de Ortega, los *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de Wölfflin.

[51] *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza, 1980, p. 39.

[52] *Ibid.*, p. 238. Las críticas de Ortega a la *Kunstwollen* de Riegl (*op. cit.*, p. 68) coinciden en realidad con las posiciones del propio Riegl en ciertos textos.

[53] D'Ors, *Cézanne*, Madrid, Caro Raggio, 1921.

artístico, sino como constante histórica de la civilización (el barroco de Wölfflin sólo sería una manifestación concreta y limitada de este «eón» cultural)[54]. La metodología de la crítica se aborda en sus *Tres lecciones en el Museo del Prado* (1941), dedicadas respectivamente a «la crítica de los significados», «la crítica de las formas» y la que D'Ors propugna: «la crítica del sentido», ligada a una idea platonizante y mística de la cultura. En la crítica formalista advierte D'Ors «serias amenazas» para la jerarquía del arte y para su misma esencia: si reducimos un cuadro a un cuadrángulo que encierra líneas y colores, «¿cómo separaremos ante nuestro juicio el valor en belleza de este cuadro del que, por ejemplo, pueda tener una alfombra? ¿No vendremos a parar muchas veces en preferir, inclusive a la belleza de la alfombra o del tapiz, la de una pared desnuda o la de un pavimento con damero de ladrillos?»[55]. Dentro del formalismo se examinan las ideas de Berenson, las teorías neo-pitagóricas de la sección áurea y la doctrina del olvidado Oscar Levertin (sin mencionar, en cambio, a Fiedler, Riegl ni Wölfflin). Como rectificación y refinamiento de la crítica de las formas ensaya D'Ors su «histología» de Rembrandt basada en el «andrajo», el «picadillo» y la «emulsión», tres metáforas ingeniosas que como conceptos resultan oscuros y sospechosos de arbitrariedad[56].

La tradición angloamericana y la crítica de vanguardia

Hasta aquí se han presentado las teorías de la pura visualidad aplicadas principalmente a la historiografía del arte, y a cierta distancia del arte del siglo XX (con algunas excepciones). Pero en Gran Bretaña primero y después en los Estados Unidos, la pura visualidad floreció en el campo de la crítica de vanguardia. Allí sus fuentes fueron, más que Fiedler e Hildebrand, la tradición estética en lengua inglesa (ante todo Berenson, pero también el primer Ruskin, Pater y Oscar Wilde) y, por otra parte, la obra y las ideas de Cézanne y Gauguin, articuladas por Emile Bernard y Maurice Denis, así como la crítica de arte de Jules Laforgue y Félix Fénéon[57].

En Gran Bretaña, sobresalen dos críticos asociados al grupo de Bloomsbury: Roger Fry (1866-1934) y Clive Bell (1881-1964)[58]. Fry (que era tam-

[54] D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1958.

[55] D'Ors, *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte* [1941], introducción de Javier Olivares, Madrid, Tecnos, 1989, p. 52.

[56] *Ibid.*, pp. 86-90.

[57] Aunque estos críticos franceses coinciden a veces con tesis de Fiedler e Hildebrand, no parecen haberlos leído. Venturi sostiene que Laforgue estaba influido por el pensamiento de Fiedler (Venturi, *Historia de la crítica*, pp. 272, 298, y *Cuatro pasos hacia el arte moderno. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne* [1956], Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 67). Pero no he encontrado rastro de que Laforgue conociera las teorías de Fiedler.

[58] Hay traducción castellana de la biografía de Fry por Virginia Woolf (Barcelona, Edhasa, 1984).

bién pintor) descubrió el impresionismo en París en 1891. Hacia 1894, dedicado al estudio del Renacimiento italiano, echaba de menos en Monet y sus compañeros la unidad y el diseño estructural de los primitivos italianos. Más tarde Fry descubriría que Cézanne había logrado conciliar lo moderno con la forma clásica; Cézanne era clásico en su sentido compositivo y primitivo en su parcial «inconsciencia» creativa[59]. En colaboración con Bell, Fry organizó en Londres dos exposiciones decisivas: «Manet y los post-impresionistas» (1910) y la «Segunda exposición post-impresionista» (1912). Fry y Bell compartían el entusiasmo no sólo por los postimpresionistas, sino también por el arte bizantino y otras formas de arte «no occidental» –la escultura negra y el arte aborigen de América, los tejidos islámicos y la pintura china– en las que veían el triunfo de las cualidades formales puras sobre lo imitativo.

Fry era un crítico armado de teorías (que él pretendía empíricas, derivadas de sus impresiones). Sus ideas se enuncian en «Un ensayo sobre estética» (1909), que arranca de la condena platónica de la pintura como mera *mímesis.* Fry admite que la pintura sería vana si fuera una duplicación de la naturaleza; pero no lo es. Inspirándose en Berenson y sus «sensaciones imaginarias», construye una justificación psicológica del arte[60]. Nuestra vida está dominada por las respuestas instintivas a los estímulos; pero podemos evocar las experiencias suspendiendo dichas reacciones. Entonces se abre una segunda vida liberada de las exigencias prácticas: la vida imaginativa, cuyo órgano es el arte. Para ilustrar la autonomía de la imaginación y el arte propone Fry dos ejemplos: la pantalla cinematográfica y el espejo, máquinas que enmarcan, aíslan y distancian la escena real y nos permiten observarla en conjunto y desinteresadamente, como puro espectáculo (este doble modelo implica una secreta polémica con la alegoría de la caverna y el ejemplo del artesano que maneja un espejo en *La República* de Platón)[61]. Ante la pantalla, ante el espejo, aumenta la *claridad* tanto de nuestras *sensaciones* como de nuestras *emociones.* La obra de arte impone a las sensaciones un orden y una variedad premeditadas, y provoca en nosotros ciertas emociones puras. En el orden sensual, la obra implica ante todo la *unidad decorativa,* basada en un equilibrio de atracciones, por el cual «el ojo permanece voluntariamente dentro de los límites de la pintura»[62]. La importancia de dicha unidad simultánea se elucida en «La visión del artista» (1919), donde Fry distingue cua-

[59] La obra definitiva de Fry sobre el artista es *Cézanne, a Study of His Development* [1927], Chicago and London, University of Chicago Press, 1989.

[60] Berenson, por su parte, ironiza sobre Fry y Bell en Morra, *Coloquio con Berenson,* p. 82. Pero rinde homenaje a Fry en *The Passionate Sightseer. From the Diaries 1947-1956.* Preface by Raymond Mortimer, London, Thames and Hudson, 1988, p. 58.

[61] Fry, *Visión y diseño,* introducción y notas de J. B. Bullen, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1988, pp. 38-39. Ver Platón, *República,* 514a-516a; 596d-e.

[62] Fry, *Visión y diseño,* p. 46.

tro grados de la visión: la visión práctica cotidiana, la mirada que disfruta de los objetos raros y curiosos, la actitud estética que aprecia los objetos por su forma y color, y en fin, la visión creativa. Esta última, la más depurada, ignora la belleza de los objetos y los destruye como entidades separadas, reduciéndolos a teselas del mosaico visual: «La composición del campo visual completo se vuelve tan compacta que la coherencia de los retazos de tono y color separados en cada objeto no es más fuerte que la coherencia con cada tono y color en todo el campo»[63]. Pero Fry, rectificando una premisa habitual de la pura visualidad, subraya, junto a esta unidad *simultánea,* la importancia de la unidad *sucesiva* (característica de poesía y música), esencial no sólo en la pintura china sobre rollos, sino en toda apreciación del dibujo[64]. En cuanto a las emociones, podemos cultivarlas en la vida imaginativa desligadas de la acción y la responsabilidad, como fines en sí mismos; Fry enumera los cinco elementos figurativos –ritmo lineal, masa, espacio, luz y sombra, color– que estimulan nuestra constitución fisiológica suscitando emociones plásticas.

Las teorías de Bell, expuestas en su libro *Arte* (1914)[65], dependen de Fry (cuyo «Ensayo sobre estética» consideraba como la mayor contribución a la disciplina desde Kant), pero su tono es más entusiasta y polémico y sus tesis, más inclinadas a la abstracción. Bell cifra la distinción entre obras de arte y los demás objetos en cierto tipo de emoción: «El punto de partida para todos los sistemas de estética debe ser la experiencia personal de una emoción peculiar. Los objetos que provocan esta emoción los llamamos obras de arte»[66]. La cualidad común a Santa Sofía y las vidrieras de Chartres, a la escultura mexicana y las alfombras chinas, a la pintura de Giotto y Piero, Poussin y Cézanne, es la «forma significante» *(Significant Form),* combinación de líneas y colores que provoca la emoción estética[67]. Tales formas valen por encima del tiempo y el espacio; poco importa si una obra de arte fue creada en París anteayer o en Babilonia hace cincuenta siglos, y el mismo criterio de calidad, la emoción estética, sirve para el arte antiguo y el moderno. Ahora bien; Bell considera gran parte del arte occidental, desde el renacimiento hasta el siglo XIX, como mera ilustración. El arte primitivo y la pintura postimpresionista, en cambio, se encuentran libres de «cualidades descriptivas» y de «representación exacta»; sus distorsiones desalientan el interés humano y subrayan la pura forma, el puro diseño. Aunque en teoría el elemento descriptivo-ilustrativo no es perjudicial, sino sólo indiferente, en la práctica se juzga superior el arte que carece de él.

[63] *Ibid.,* p. 60.
[64] *Ibid.,* p. 47.
[65] Bell, *Art.* Edited by J. B. Bullen, 1987, Oxford University Press.
[66] *Ibid.,* p. 6.
[67] *Ibid.,* p. 8.

¿Por qué nos emociona la forma significante? ¿De qué es «significante»? De algo misterioso, que sólo podemos conjeturar. Quizá con ella nos transmite al artista su propia aprehensión apasionada de las cosas materiales «como puras formas», es decir, como «fines en sí mismos», como medios sólo de la emoción. Tras la forma significante yace «lo universal en lo particular», «el Dios en todas las cosas», «la cosa en sí, la realidad última»: tal es la «hipótesis metafísica» de Bell[68]. El arte sería religión –a la vez refugio de la vida e inspiración para vivir–, la religión más universal y eterna, porque es la única que prescinde de los dogmas y se basa sólo en la emoción[69]. Así el formalismo desemboca en un misticismo estético.

La influencia de Bell y Fry tuvo un papel decisivo en los Estados Unidos para la recepción del arte moderno, al menos en tres casos: el coleccionista Albert C. Barnes, el primer director del MOMA, Alfred Barr[70], y, en fin, el crítico Clement Greenberg (1909-1994).

De familia judía lituana (como Berenson), Greenberg nació en Nueva York y estudió lenguas, literatura y arte. En los años cuarenta se convertiría en el adalid más influyente de la pintura abstracta norteamericana. Sus textos críticos están siempre cargados de teoría. Lo esencial de su pensamiento aparece ya en sus primeros ensayos, en «Vanguardia y kitsch» (1939) y sobre todo en «Hacia un nuevo Laocoonte» (1940), una apología del arte abstracto basada en la tendencia histórica de cada una de las artes a concentrarse en su propio medio. Frente al dominio de la literatura y la consiguiente confusión de las artes vigente hasta el siglo XIX, la vanguardia representa «la afirmación de las artes como vocaciones, disciplinas y oficios independientes, absolutamente autónomos». El ideal moderno de pureza consiste en reducir el medio a su rendimiento sensorial específico: «Pintura y escultura pueden llegar a ser más íntegramente nada más que lo que hacen; como la arquitectura funcional y la máquina, parecen lo que *hacen*. La pintura o estatua se agota en la sensación visual que produce»[71]. Ahora bien, ¿de dónde viene la tendencia a la especialización de las artes? Para Greenberg responde, no tanto a la división del trabajo cuanto a la mentalidad positivista de la sociedad industrial, que desconfía de toda ilusión y exige datos inmediatos y concretos: el medio es lo más positivo de cada arte. En su ensayo sobre la pintura moderna («Modernist painting», 1960), la tendencia se enmarca en una tradición cultural iniciada por la autocrítica kantiana de la

[68] *Ibid.*, pp. 68-71.

[69] *Ibid.*, pp. 278-282.

[70] Barnes, creador de la fundación que lleva su nombre, escribió *The Art in Painting*, New York, Harcourt Brace, 1926. A. H. Barr, *La definición del arte moderno*, edición de Irving Sandler y Amy Newman, introducción de I. Sandler, Madrid, Alianza, 1986.

[71] Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. 1939-1969*, edited by John O'Brian, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986-1993, 4 vols., I, p. 34. En castellano, ver su antología *Arte y cultura* [1961], Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

razón: el uso de los métodos propios de una disciplina para criticarla, «no a fin de subvertirla, sino para atrincherarla en su área de competencia». Para justificar su existencia, el arte y cada arte en particular ha de probar que tiene algo único que ofrecer; y cuanto más se limite, más exclusivamente poseerá su dominio[72].

La modernidad es un proceso de depuración: las artes figurativas se van desnudando de todo lo ajeno o superfluo, de lo que no es consustancial al medio: ante todo de la imitación y de lo literario. La pintura se despoja de la tridimensionalidad (dominio de la escultura), prescindiendo de la perspectiva y el claroscuro, y tiende también a cancelar el tiempo en aras de la unidad simultánea de la visión *(at-onceness)*[73]. Al cabo, el medio pictórico se reduce a tres cualidades: 1) el carácter plano *(flatness)* del soporte; 2) la forma del soporte (que condiciona tanto más la imagen cuanto más plana se hace la pintura moderna), y 3) las propiedades físicas de los pigmentos (color y textura)[74]. En un texto clave de 1962, Greenberg renuncia incluso a los pigmentos e identifica la «esencia irreductible» del arte pictórico con dos convenciones constitutivas: «el carácter plano y la delimitación de lo plano», y afirma que «la observancia de sólo estas dos normas basta para crear un objeto que pueda ser experimentado como pintura»[75]. Renovando la advertencia de D'Ors, se puede objetar que esta definición vale para una alfombra. Greenberg habría alegado quizá que esta ambigüedad respondía a la esencia de la cosa definida, pues siempre reconoció que el reduccionismo purista del arte abstracto amenazaba con destruir el cuadro de caballete, al acercarlo a lo meramente decorativo[76].

Junto a un determinismo histórico –de filiación hegeliano-marxista– Greenberg defiende una concepción, inspirada en Kant y Croce, de la experiencia estética y el gusto como libres de interés y de componentes intelectuales: la calidad artística no puede determinarse *a priori,* sino en función de un juicio involuntario e intuitivo. Pero historia del arte y valoración estética convergen en sus resultados: el arte necesario en cierto momento (por ejemplo, el arte abstracto) resulta ser también de calidad superior. Y por su parte, el antiarte dadaísta y su larga descendencia, que se opone a la «corriente principal» de la vanguardia, fracasa en su intento de escapar a la soberanía del gusto, y se queda en arte menor o fallido. La actitud fundamental de Greenberg consiste en afirmar a la vez la independencia teórica y la coincidencia empírica de necesidad histórica y juicio estético.

[72] Para Nicolas Calas, este concepto es más hegeliano que kantiano, «Self-critical means dialectically self-conscious» (cit. en D. B. Kuspit, *Clement Greenberg Art Critic,* Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1979, p. 18).

[73] Greenberg, *Collected Essays,* I, p. 34; IV, pp. 80-81, 85 ss.

[74] *Collected Essays,* II, p. 94; IV, pp. 14, 86. Sobre lo «prescindible» de los valores tonales, Greenberg mantiene tesis contradictorias: *Collected Essays,* IV, pp. 8 y 13-14.

[75] «After Abstract Expressionism», *Collected Essays,* IV, pp. 131-132.

[76] *Collected Essays,* II, pp. 217, 222-224, 315; III, pp. 8, 235; IV, pp. 43, 56, 77.

Discípulo de Greenberg, Michael Fried destacó en los años sesenta con su defensa de la «abstracción postpictórica». Su análisis de la pintura de Frank Stella como «estructura deductiva» (derivada de la forma del soporte), en relación con los cubistas y Mondrian, es una sutil aplicación de la polaridad de Wölfflin forma cerrada/forma abierta[77]. No menos brillante es su polémica contra la «teatralidad» de las piezas minimalistas, cuya presencia «escénica» en el espacio y el tiempo reales desborda las legítimas fronteras entre las artes (pintura y escultura) y depende de la comparecencia del espectador, a la cual se aferra[78]. Posteriormente Fried ha abandonado la crítica de arte por la investigación histórica, mientras se distanciaba del formalismo de Greenberg. Superando la escisión entre tema y estilo, estudia la pintura de los siglos XVIII y XIX en función de dos actitudes retóricas opuestas hacia el espectador: la «teatralidad» solicita directamente su atención; la «absorción» finge ignorar su presencia. Aunque Fried nunca lo mencione, estas categorías evocan el estudio de Riegl sobre el retrato de grupo holandés[79].

La pura visualidad como teoría y como experiencia de la obra de arte

Por diversa que sea la tradición de la pura visualidad, hay en ella ciertas constantes teóricas, inspiradas en los formalistas germanos y en la crítica postimpresionista y, más atrás, en Leonardo da Vinci y Roger de Piles, Lessing y Kant. Dichas constantes pueden reducirse esquemáticamente a tres puntos. Primero, la concepción del arte, no como reproducción de la naturaleza, sino como creación autónoma de la imaginación (no intelectual) y como emoción estética (no volitiva). Segundo, la identificación del arte con la forma y la relegación del tema como accesorio. Tercero, la especificación de lo formal: la *differentia specifica* de las artes figurativas –visualidad y espacialidad– se contrapone a la expresión verbal y al tiempo, y a veces a las sensaciones táctiles. Dentro de este marco común, cabe el debate sobre el intrínseco valor lingüístico y cognitivo de las formas: ¿son mera «decoración», justificada sólo por el placer sensible, y pueden agotarse en categorías perceptivas? ¿O bien implican una indisoluble función espiritual, como expresión, como conocimiento?

[77] «Tres pintores norteamericanos», retraducido del francés en «Revue d'Esthétique», *La práctica de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 147-194.

[78] Fried, «Art and Objecthood», reproducido en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, pp. 117-147.

[79] Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago and London, Chicago Press, 1980, o el más reciente *Courbet's Realism*, The University of Chicago and London, Chicago Press, 1990. Cfr. Riegl, «Das Holländische Gruppenporträt», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchstes Kaiserhauses*, XXIII, 1902.

Más discutibles aún son las aplicaciones de las tesis teóricas a la historia y a la crítica. Las categorías estilísticas se han usado para construir, más allá de obras y artistas, *fabulae de lineis et coloribus,* procesos impersonales dotados de dirección, donde se impone una suerte de evolucionismo hegeliano (ajeno al proyecto fiedleriano). En cuanto a la valoración crítica, las reglas metodológicas del discurso sobre arte se han entendido a veces como normas del arte mismo, recetando al pintor la supresión de sugerencias literarias, del proceso temporal, etc., según el precedente de Lessing. Ahora bien, tales aplicaciones normativas no derivan rigurosamente del método, que de suyo sólo impone condiciones al crítico o historiador del arte, no al artista. La existencia de militancias tanto en contra como a favor del cubismo y el arte abstracto en el seno de la pura visualidad, confirma la independencia de sus supuestos respecto a cualquier gusto determinado.

A la tradición de la pura visualidad le debemos sobre todo su aproximación a las obras de arte, que nos ha enseñado a ver, a leer en el idioma en que fueron escritas (según el axioma de Fiedler). Las páginas de Focillon sobre la escultura románica, de Longhi sobre Piero, de Fry sobre Cézanne, de Greenberg sobre Pollock, nos ofrecen análisis concretos que siguen siendo útiles incluso cuando se niegan las premisas teóricas formalistas, y constituyen una aportación definitiva.

Bibliografía

Barnes, A. C., *The Art in Painting,* New York, Harcourt Brace, 1926. Barr, A. H., *La definición del arte moderno* [1986], Madrid, Alianza, 1986. Bell, C., *Art* [1914], Oxford-New York, Oxford University Press, 1987. Berenson-Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957,* Milano, Adelphi, 1993. Berenson, B., *Abbozzo per un autorritratto,* Firenze, Electa, 1949; *Estética e historia en las artes visuales* [1948], México, FCE, 1978; *The Italian Painters of the Renaissance,* London, Phaidon, 1952; *The Passionate Sightseer. From the Diaries 1947-1956,* London, Thames and Hudson, 1988; *Three essays in method,* Oxford, Clarendon Press, 1927. Carrà, C., «Charla sobre Giotto», en *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra,* Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pp. 482-484; *Giotto* [1924], París, Crès et Cie, 1926. Croce, B., *Estética como Ciencia de la Expresión y Lingüística general* [1901], Madrid, Francisco Beltrán, 1926; *La critica e la storia delle arte figurative. Questioni di metodo,* Bari, Laterza, 1934. D'Ors, E., *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte* [1941], Madrid, Tecnos, 1989. Focillon, H., *Arte de Occidente: La Edad Media románica y gótica* [1938], Madrid, Alianza, 1988; *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas* [1931], Madrid, Akal, 1987; *La vida de las formas. Elogio de la mano* [1934], Madrid, Xarait, 1983; *Peintures romanes des églises de France,* París, Flammarion, 1967. Fried, M., «Art and Objecthood», en G. Battcock (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology,* New York, Dutton, 1968, pp. 117-147; «Tres pintores norteamericanos», en *La práctica de la pintura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 147-194. Fry, R., *Cézanne, a Study of His Development* [1927], Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989; *Visión y diseño* [1920], Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1988. Greenberg, C., *Arte y cultura* [1961], Barcelona, Gustavo Gili, 1980; *The Collected Essays and Criticism. 1939-1969,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986-1993, 4 vols. Longhi, R., *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana* [1914], Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1994; *Carlo Carrà,* Milano, Hoepli, 1945; *Il Caravaggio,* Milano, Aldo Martello, 1952; *Piero della Francesca,* Firenze, Sansoni, 1963; *Scritti Giovanili, 1912-1922,* Firenze, Sansoni, 1961; *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* Firenze, Sansoni, 1946. Marangoni, M., *Para saber ver (Cómo se mira una obra de arte)* [1933, 1947], Madrid,

Espasa Calpe, 1973. Morpurgo-Tagliabue, G., *La estética contemporánea* [1960], Buenos Aires, Losada, 1971. Morra, U., *Coloquio con Berenson* [1963], México, FCE, 1968. Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid, Revista de Occidente, 1976; *Papeles sobre Velázquez y Goya,* Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1980. Ragghianti, C. L., *La crítica della forma,* Firenze, Baglioni & Berner, 1986. Salvini, R. (ed.), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo,* Milano, Garzanti, 1977. Venturi, L., *Cuatro pasos hacia el arte moderno. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne* [1956], Buenos Aires, Nueva Visión, 1960; *El gusto de los primitivos* [1926], Madrid, Alianza, 1991; *Historia de la crítica de arte* [1936], Barcelona, Gustavo Gili, 1982; *La via dell'impressionismo. Da Manet a Cézanne,* Torino, Einaudi, 1970; *Pretesti di critica,* Milano, 1929.

Iconografía e iconología

Juan Antonio Ramírez

De la iconografía a la emblemática

Siempre ha existido interés por conocer el tema, asunto o *significado* de las imágenes, de modo que la obsesión de los «iconógrafos» por el contenido de las obras de arte no puede considerarse, en sentido estricto, un asunto novedoso. Los contemporáneos de Pericles sabían perfectamente qué mitos se ilustraban en los frontones del Partenón, y lo mismo cabría decir respecto a muchos de los cristianos que vieron esculpir las portadas de las grandes catedrales. Pero el historiador del arte se ocupa de las creaciones del pasado y uno de sus objetivos prioritarios es reconstruir el sentido originario de las mismas. ¿Qué querían decir ciertas representaciones en el momento en que se concibieron? Y no sólo eso: ¿Cómo han evolucionado, además, los significados de algunas obras? Responder a estas cuestiones pareció muy necesario a fines del siglo XIX y principios del XX, cuando la historia del arte pretendió ocupar un puesto respetable entre las disciplinas académicas, acercándose al estatuto de las «ciencias». Emile Mâle, gran estudioso de la iconografía cristiana, recordaba en 1898 los disparates que se habían cometido durante los siglos XVII y XVIII al *leer* algunas imágenes góticas : «[muchos] hablan de los bajorrelieves y de las estatuas de nuestras catedrales como si hablaran de los monumentos de la India. Algunos soñadores creen leer en el portal de Nuestra Señora de París el secreto de la piedra filosofal... Ha sido preciso que nuestro siglo encontrara laboriosamente el sentido de las obras de la Edad Media las cuales habían llegado a ser más oscuras que jeroglíficos. El que llega sin preparación ante el portal de Amiens o ante la portada septentrional de Chartres no podrá entrar en ese mundo cerrado. Necesita un guía»[1].

El iconógrafo se presenta a sí mismo, pues, como el poseedor de ese hilo de Ariadna que permite al espectador no perderse en el laberinto de las formas y comprender lo que ve. O mejor todavía, es el que descubre y exhibe el libretto

[1] Emile Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France* (1898). Cito según la edición de París, Librairie Armand Colin, 1968, vol. I, p. 12.

de la representación plástica, estableciéndose de este modo un símil inconsciente con la forma artística más peculiarmente decimonónica: la ópera. No puede olvidarse esta dependencia «literaria» de la iconografía clásica, una disciplina que está basada, casi siempre, en el siguiente procedimiento de trabajo: el estudioso fija su atención en una obra artística y a continuación descubre un texto o conjunto de textos, más o menos coetáneos, a los que remite la representación visual en cuestión; el proceso también puede ser el inverso: se tiene o se conoce un texto y luego se busca (o se encuentra) alguna imagen que lo ilustra. Esta operación, en cualquier caso, ha llegado a identificarse con el hallazgo del pensamiento o idea original del artista. Veamos un ejemplo nítido de esta concepción en otro párrafo de Emile Mâle: «En la Edad Media, toda forma es la vestimenta de un pensamiento. Se diría que este pensamiento trabaja en el interior de la materia y le da forma. La forma no puede separarse de la idea que la crea y la anima»[2].

Consecuencia de semejante posición metodológica fue el acercamiento de la historia del arte a otras disciplinas humanísticas como la literatura, filosofía, teología, mitología, etc.: puesto que no parecía posible sin ellas saber cuáles eran muchos de los temas del arte, era inevitable que semejantes materias llegaran a concebirse como parientes cercanos de la creación plástica. Pero esto obligó también a un curioso desenfoque de las jerarquías establecidas en cada uno de los campos del saber afectados por la problemática iconográfica. Veámoslo con algún ejemplo: las *Metamorfosis* de Ovidio es una obra capital para entender multitud de representaciones mitológicas (pinturas, grabados y esculturas) ejecutadas en toda Europa a lo largo de la Edad Moderna. El historiador del arte que quiera conocer los asuntos que le afectan no necesita *casi* leer nada más, excepto algunos manuales ilustrados (digestiones, a su vez del libro de Ovidio) como el célebre de Vicenzo Cartari[3]. Pero esto no quiere decir que esos sean los únicos libros sobre el asunto que han de considerar con seriedad los estudiosos de la cultura antigua en general. Lo mismo cabría decir respecto a otros textos cristianos medievales: la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine[4] y los *Evangelios Apócrifos*[5] son esenciales para descifrar múltiples representaciones artísticas de santos y episodios variados de la vida de Virgen o de la infancia de Jesús, pero no son probablemente unos libros tan fundamentales para los teólogos o para los especialistas en literatura medieval. De otro lado es obvio que ni el *Quijote* ni las tragedias de Shakespeare sirven de mucho para la

[2] E. Mâle, *L'art religieux... Op. cit.*, p. 13.

[3] Cfr. Vicenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi.* Facsímil de la edición de Venecia de 1647 publicado por Akademische druck u. Verlagsanstalt, Graz, 1963.

[4] Cfr. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada.* 2 vols., traducido del latín por Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

[5] Cfr. la excelente edición crítica y bilingüe de Aurelio de Santos, *Los Evangelios Apócrifos.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

iconografía artística del barroco, y, sin embargo, ¿quién puede negar la dimensión colosal de tales creaciones en la historia de la literatura universal?

La iconografía, pues, establece conexiones entre distintos campos del saber, pero no es malo reconocer que tales contactos se producen con mucha frecuencia en ámbitos culturales relativamente marginales. Esto sucede también en el dominio específico de la historia del arte: los problemas de la representación, las peculiaridades visuales del tema, son comunes a las obras maestras y a los productos «artesanales». Es más, suele ser en las creaciones de menor estatura artística donde se manifiestan con mayor claridad las transferencias directas desde los textos a las imágenes. También es en esas obras menores donde se mantienen con mayor constancia los atributos iconográficos consagrados por la tradición. De aquí procede una tendencia (no siempre inconsciente) a considerar todas las obras en un plano de igualdad: el «interés iconográfico» se sobrepone (y se impone) al tradicional criterio de la «calidad artística». Así es como se puede explicar la contribución decisiva de la corriente metodológica iconográfica a la reivindicación histórico artística de la imagen popular y de la cultura visual en la sociedad de masas.

El iconógrafo no se fija sólo en los grabados como fuentes inspiradoras de otras creaciones de mayor envergadura sino que ve en ellos, fundamentalmente, «imágenes parlantes», *ilustraciones*, en sentido casi literal, de discursos orales o-y escritos. El reconocimiento de su valor autónomo tiene mucho que ver con el hecho de que estas representaciones impresas han venido acompañadas históricamente de textos: meros títulos o pequeñas didascalias, en unos casos, pero también verdaderos discursos morales, históricos o filosóficos. El género culminante de esta práctica fue el *libro de emblemas*[6]. Pese a las numerosas variantes, con denominaciones específicas (jeroglíficos, divisas, empresas...), hubo algo en común a todos esos productos: cada imagen sintetizaba una idea o discurso; se supone que esto último (el «mensaje») no podía enunciarse bien si se prescinde de la representación visual. Estamos, pues, a un paso de la cultura visual de masas. Pero hagamos, antes de hablar de ello, una disgresión.

Del método iconológico al paranoico crítico

Empecemos con dos sueños. El primero de ellos lo contó el eminente profesor Santiago Sebastián que se hizo célebre en España por su defensa

[6] Es imposible dar cuenta de la enorme bibliografía sobre la literatura emblemática, pero no puedo dejar de señalar la obra capital de Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978. Entre nosotros puede destacarse la importante obra de divulgación y promoción de los estudios emblemáticos promovida por Santiago Sebastián, especialmente a través de la revista *Traza y Baza*. Véase también el libro de Fernando Rodríguez de la Flor *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.

apasionada y constante del método iconológico. En la «justificación» que precedía a *La clave del Guernica* describió el azaroso camino que le condujo a su propia interpretación de la obra de Picasso:

«En las Navidades de 1980, en Valencia, al replantearme la posibilidad de una lectura, vi el cuadro con más nitidez y con el convencimiento de que era una obra de fondo literario, es decir, con trama argumental. Pero, ¿dónde estaba la clave? La casualidad hizo que llegara a mis manos un libro viejo con la temática de la Guerra y la Paz. A la hora de dormir hojeé las láminas, luego, entre sueños, alcancé a vislumbrar la relación entre el "Guernica" y una de las ilustraciones contenidas en el mencionado libro: "Los horrores de la guerra", la obra de Rubens de la Galería Pitti, de Florencia. Mi satisfacción fue grande al tener la seguridad de haber encontrado la clave del cuadro de Picasso, que tanto me preocupaba en aquellos días»[7].

El otro es de Salvador Dalí. En la cadena de fenómenos asociativos que le permitieron «explicar» el *Angelus* de Millet, el pintor catalán concedió una importancia extraordinaria a algo que se le reveló durmiendo:

«Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia; en Madrid visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo: La noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombrías, del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la pareja turbadora del *Angelus*, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomicé a Gala en la misma puerta del museo, a esa hora desierto. Realizaba este acto de una manera rápida y en extremo salvaje, rabiosa. Los dos nos deslizábamos en un baño de sudor, al término asfixiante de aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordecía el canto frenético de los insectos»[8].

No creo necesario ahora extenderme en el papel que ambos sueños han jugado para elaborar las teorías respectivas de estos dos autores. Reconozco que los contextos culturales y las referencias de cada uno de ellos son completamente diferentes. Pero esta aparición del sueño providencial como algo que ilumina la conciencia y da «la clave» de una interpretación, puede servirnos como un primer síntoma revelador para la aproximación que pretendemos.

Se ha escrito mucho sobre el llamado «método iconológico». Edgard Wind ha insistido bastante en la influencia de Theodor Vischer sobre el fundador de esta corriente histórico-artística[9]. También es posible que Ernst

[7] Santiago Sebastián López, «La clave del Guernica. Lectura iconográfico-iconológica», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, V, Zaragoza [1981], pp. 7-8.

[8] Salvador Dalí, *El mito trágico del «Angelus» de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 32-33.

[9] Edgard Wind, *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza, 1993. Cfr. especialmente los capítulos 2 y 13.

Cassirer llegara a ejercer una gran influencia sobre Panofsky y sobre los otros «iconólogos»[10], pero no se ha insistido lo suficiente en que el mismo Aby Warburg (1866-1929) es contemporáneo de Sigmund Freud (1856-1939). De hecho, nace diez años después y muere una década antes que el psicoanalista vienés. Más que estudiar la poco probable influencia de los ensayos de Freud sobre arte y literatura en los planteamientos de Warburg, me interesa destacar cómo una actitud similar ha podido pasar inadvertida a causa de la aparente heterogeneidad de los objetos de estudio. La gran aportación de Freud consistió en demostrar cómo la vida consciente estaba condicionada por la compleja vida «soterrada» del inconsciente. Conflictos, deseos insatisfechos, situaciones vividas (y olvidadas) en la infancia remota, perviven o reemergen periódicamente mediante un rico repertorio simbólico cuyo funcionamiento intentó el gran psiquiatra describir. El psicoanálisis clásico es como un interminable desvelamiento. El terapeuta, arqueólogo del alma ajena, desentraña el significado de unas «imágenes» cuyo sentido es impenetrable o simplemente incongruente para su propio destinatario y productor.

Es obvio que Freud se ocupó de la pervivencia a través del tiempo de signos que habían dejado de ser significantes para la conciencia racional de los pacientes. O sea, lo mismo que Warburg y sus discípulos hicieron respecto a las imágenes visuales en el conjunto de la vida social. La gran preocupación de este grupo de estudiosos fue demostrar cómo la cultura clásica se filtró de un modo complejo y azaroso, a través del largo período medieval, para reemerger convenientemente amañada en la Edad Moderna. Digamos que el historiador aísla los temas y estudia sus transformaciones a través del tiempo; le interesa especialmente el modo como la ideología, las conveniencias y los constreñimientos de toda índole, inciden sobre ellos, y los hacen eventualmente significar «otra cosa». La historia según la escuela de Warburg parece tener una infancia feliz (la antigüedad), una adolescencia traumática (la Edad Media) y una madurez (el Renacimiento) sobre la cual actúa preferentemente el «analista».

La semejanza puede resultar más plausible considerando que el mismo Aby Warburg fue un ser complicado, propenso a la neurosis. De hecho, estuvo recluido en diversas instituciones para enfermos mentales entre 1918 y 1923. Estos problemas personales, y su tentativa juvenil de estudiar medi-

[10] Cfr. Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, *Guida a la storia dell'arte,* Florencia, Sansoni Università, 1974, pp. 35-38; F. Checa Cremades, M. S. García Felguera y M. Morán Turina, *Guía para el estudio de la historia del arte,* Madrid, Cátedra, 1980, pp. 43-49; Guido Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea,* Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 439-443. Sobre el pensamiento de Warburg propiamente dicho las obras capitales son sus escritos completos (*La rinascita del paganesimo antico,* Florencia, La Nuova Italia, 1980; Alianza Editorial prepara actualmente una edición española de estos escritos) y la monografía que le dedicó E. H. Gombrich (*Aby Warburg. An Intellectual Biography,* Oxford, Phaidon, 1986; edición castellana: *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl,* Madrid, Alianza, 1992).

cina, contribuyeron a acercarle al psicoanálisis. Es evidente que se sintió atraído por el lado oscuro, oculto y desconocido de la existencia humana. ¿Cómo olvidar que, gracias a su ejemplo, la astrología y todos los aspectos de la tradición esotérica entraron en la historia del arte? Freud y Warburg son hijos del «fin de siglo», dos hermanos, en el terreno del pensamiento, del simbolismo artístico-literario.

Fritz Saxl, colaborador de Warburg y responsable del Instituto durante el delicado período de su traslado desde Hamburgo a Londres, concedió una gran importancia a la estancia juvenil de su maestro entre los indios de Nuevo México (1895-96): «Fue un viaje hacia los prototipos. El Primer Renacimiento había encontrado sus modelos de la antigüedad pagana; y para lograr una idea del paganismo clásico, el historiador no puede hacer nada mejor que ir a un país pagano»[11].

Así pues, Warburg, a quien muchos consideran un ortodoxo historiador del arte y de la cultura occidentales, recibió un entrenamiento antropológico. Como harán más tarde los surrealistas, buscaba en los primitivos americanos el arsenal simbólico y mítico que le permitiera explicar mejor las contradicciones del mundo «civilizado». Es muy significativo que, para demostrar a los médicos de su hospital que había recobrado la salud mental, eligiera dar al resto de los pacientes una conferencia sobre los rituales de la serpiente entre los indios que había estudiado en su juventud[12].

Ahondar en estas concomitancias nos obligaría a investigar con detenimiento un aspecto que ahora sólo podemos insinuar: ¿Cuál era el motor de la actividad artística? Cuando se repasa el conjunto de temas y el modo como los han tratado, nos damos cuenta de que, para Warburg y los suyos, el universo simbólico occidental aparece como un repertorio limitado. Este habría sido elaborado con una pureza relativamente edénica en la antigüedad, y luchó por sobrevivir en el medio represor que impuso el cristianismo. La venganza inconsciente de estos judíos «liberados» germánicos contra la religión de los gentiles no consistió en fomentar una imposible (e indeseable para ellos) exaltación de la tradición rabínica, sino en desplegar una visión tácitamente paradisíaca del mundo pagano. Freud, por cierto, adoptó una terminología grecorromana y habló del complejo de Edipo, del súper ego, etc. Las resistencias al principio del placer, impulso original del ser humano, parecen sustentar los cambios acaecidos a las imágenes de la antigüedad (Warburg) y las transformaciones simbólicas del inconsciente (Freud).

El nexo entre la dimensión subjetiva y el estudio científico de la historia humana estaba claro para Aby Warburg, mucho más comprometido personalmente con el pasado de lo que se ha solido imaginar. «A veces me parece –escri-

[11] Fritz Saxl, «La visita de Warburg a Nuevo Méjico», en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989, p. 291.

[12] Cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg... Op. cit.*, p. 216.

bió en su *Diario* el 3 de abril de 1929– como si, en mi papel de psicohistoriador [Psichohistoriker], tratase de diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a través de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (mánica) de un lado y el afligido río-dios (depresivo) de otro...»[13].

Es obvio que las grandes obsesiones de su vida intelectual no pueden explicarse del todo al margen de los propios conflictos vitales: la «ninfa» clásica, la muchacha que avanza con rapidez liberándose de los constreñimientos represores de la norma clásica, fue para Warburg un tema recurrente. Gombrich ha señalado la coincidencia de esta obsesión con la explosión curvilínea del art nouveau, de modo que una determinada lectura finisecular de Botticelli no sería ajena a la evolución del arte más avanzado de su época. Pero Aby Warburg fue mucho más allá: uno de los paneles con fotos de su obra *Mnemosyne* (inacabada a su muerte, en 1929) presentaba imágenes del cuento maravilloso de la «muchacha que avanza», la «traedeprisa» («Das Märchen von Freulein Schnellbring»); allí había relieves de la antigüedad, obras de Filippo Lippi, Ghirlandaio, Rafael, Agostino Veneziano, etc., y junto a todo este material artístico, la fotografía de una campesina italiana contemporánea «similar» a los modelos del pasado[14]. En este panel, como en los estudios que hizo sobre los modelos del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, puede detectarse una curiosa similitud con el método de Dalí: las imágenes parecen tener una misteriosa persistencia a través del tiempo, como si en cada una de ellas latieran todas las demás. ¿Es la voluntad «paranoica» de quien las mira la que hace posible su resurrección?

Pero antes de seguir quiero señalar una cadena de consecuencias que no me parece casual. En 1903 apareció la primera edición de la la novela de W. Jensen *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*, cuyo tema parece una recapitulación ficticia de los problemas que preocuparon a Warburg: un joven arqueólogo alemán, seducido por un relieve antiguo que representa a una muchacha que avanza (sería, evidentemente, una «*Schnellbring*»), emprende sin saber muy bien por qué un viaje hasta Pompeya; allí descubrirá una materialización en carne y hueso de esa figura esculpida, la cual resulta ser la antigua niña de sus amores infantiles. El arqueólogo, más que encontrar la pasión, la «desentierra» de sus recuerdos inconscientes, como quien reconoce un arquetipo redivivo. Esta curiosa obra literaria es conocida principalmente por haber motivado un enjundioso análisis psicoanalítico por parte de Sigmund Freud, publicado por primera vez en 1907[15], y también por los varios comentarios y obras pictóricas que le dedicó Salvador Dalí a partir de 1931[16].

[13] E. H. Gombrich, *Aby Warburg... Op. cit.*, p. 303.

[14] Cfr. Gombrich, *Aby Warburg... Op. cit.*, p. 297 y lámina 57.

[15] Cfr. Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen précedé de Gradiva fantaisie pompéienne par Wilhelm Jensen*, París, Gallimard, 1968.

[16] Cfr. J. A. Ramírez, «Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza», *La balsa de la Medusa*, núm. 12, 1989, pp. 108-111.

Ahora bien, Warburg había publicado en 1893 su estudio sobre las grandes pinturas mitológicas de Botticelli, en el cual se encuentra el germen de su preocupación por «la ninfa que avanza»[17]. Jensen pudo haber conocido este importante ensayo y haberse inspirado en él, pero tampoco es improbable que Warburg leyera después con apasionada curiosidad esa novela de su compatriota, que tanto podía recordarle, por cierto, a su propia historia amorosa[18]. Tal vez la ficción literaria de Jensen reforzó su interés por el tema de la ménade como expresión del anhelo de libertad y de pasión, filtrándose a través de la Edad Media y el Renacimiento hasta llegar al mundo contemporáneo. Vemos que, con este asunto, un lazo tan secreto como poderoso liga al fundador de la iconología, al padre del psicoanálisis y al inventor del método paranoico-crítico. Sólo una investigación pormenorizada permitiría dilucidar hasta qué punto fueron conscientes de su conexión recíproca los diferentes protagonistas de esta historia.

Conviene recordar ahora la veneración de todos los surrealistas por el célebre fundador del psicoanálisis. Salvador Dalí logró entrevistarse con él y le hizo un retrato que, según declaraciones del pintor, preludiaba la muerte inmediata del modelo. Parece que Freud quedó muy impresionado por su interlocutor, a quien vio como un ejemplo perfecto del fanatismo español. En todo caso, se mostró dispuesto a rectificar la idea negativa que siempre había tenido de sus incómodos admiradores surrealistas[19]. Esto no es extraño, dada la enorme inteligencia de Dalí y su reconocida habilidad técnica. Sabemos que había leído desde su primera juventud, en la Residencia de Estudiantes, las principales obras de Freud. Sus ideas estaban bien trabadas, y es muy conocido también su encuentro con Jacques Lacan, cuyos descubrimientos psicoanalíticos podrían haber sido inspirados por algunos escritos de Dalí[20].

El método paranoico-crítico, sistematizado por el artista catalán desde 1929, parte de la tradición psicoanalítica freudiana, pero la supera en muchos aspectos. «L'Âne pourri» es el primer artículo en el que Dalí define claramente su posición intelectual. «Yo creo –dice en él– que está próximo el momento en el que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados

[17] Cfr. Warburg, «La *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano» [1893]. En *La rinascita del paganesimo antico. Op. cit.*, pp. 1 y ss.

[18] Aby Warburg conoció en Florencia a la joven artista Mary Hertz, que sería más tarde su esposa. Ambos eran de Hamburgo pero tuvieron que «encontrarse» en la tierra de la antigüedad clásica, como quien hace una excavación perforando el duro suelo de las convenciones burguesas y religiosas de las familias respectivas. Cfr. Gombrich, *Aby Warburg... Op. cit.*, pp. 44 y ss.

[19] Dalí cuenta esta entrevista en varias ocasiones, proporcionando abundantes detalles en *Diario de un genio,* Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 180-184.

[20] Cfr. Patrice Schmitt, «Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoiaque», *Confrontations,* núm. 4, París, Otoño de 1980, pp. 129-136.

pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»[21].

Se pretende, pues, dejar atrás las técnicas de la escritura automática que implicaban una cierta supeditación del resultado estético (artístico o literario) a un dictado interior enigmático y sorpresivo, para sustituirlas por procedimientos que permitan la objetivación del delirio. Dicho de otra manera: la voluntad consciente y racional no intenta «corregir» la visión paranoica, sino imponerla al mundo, materializarla. Se trata de una exaltación de los fantasmas y de los mecanismos sustitutorios del inconsciente. La mente analítica interviene, más que para elucidarlos, para representarlos. Gracias a un proceso «netamente paranoico» es posible para Dalí obtener o reconocer imágenes dobles o triples, es decir, representataciones de un objeto que, «sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente»[22].

Cuando se leen estas palabras pensamos siempre en cuadros como *El hombre invisible* (1929-33), *La metamorfosis de Narciso* (1937), *El enigma sin fin* (1938), etc. Pero no debemos pasar por alto que la doble o triple imagen se corresponde con la exigencia de una doble o triple lectura por parte del espectador. Dalí sabía que la obra artística siempre significa cosas que deben ser desveladas mediante el examen y una inspirada intuición. «El hecho de que yo mismo, en el momento de pintar –escribió–, no comprenda la significación de mis cuadros, no quiere decir que esos cuadros no tengan ninguna significación: al contrario, su significación es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica.» El acto de pintar es, desde el punto de vista de la interpretación, prácticamente irrelevante. Se necesitan análisis especializados, científicos y objetivos. Así es como «toda explicación surge, pues, *a posteriori*, una vez que el cuadro existe ya como fenómeno»[23]. Está claro que todos, desde el artista que mira su propia obra hasta el último espectador, somos invitados a comportarnos como historiadores del arte. De hecho, Dalí percibió muy pronto las repercusiones de su método en el campo de nuestra disciplina cuando escribió en 1935: «La historia del arte está, pues, por rehacerse siguiendo el método de "la actividad paranoico-crítica"; según este método, cuadros tan diferentes, aparentemente, como la *Gioconda*, el *Angelus* de Millet, y el *Embarque para Citerea* de Watteau, representarían exactamente el mismo asunto, querrían decir exactamente lo mismo»[24]. La proximidad global de este procedimiento con el que sistematizó Panofsky no debe ser pasada por alto.

[21] Salvador Dalí, «L'Âne pourri», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 [1930], p. 9.
[22] *Ibid.*, p. 10.
[23] S. Dalí, *La conquête de l'irrationnel*, París, Eds. Surréalistes, 1935, p. 12.
[24] *Ibid.*, p. 19.

Veámoslo con mayor detenimiento. Dalí aplicó su método para el análisis de una obra muy conocida de la historia del arte, el *Angelus* de Millet. Sobre esta pintura acabó escribiendo un libro extraño y fascinante donde confluyen casi todas las obsesiones dalinianas. Aparte de ofrecernos interesantes pistas para comprender muchas de sus pinturas, explicita mejor que en sus textos teóricos cuál es el procedimiento a seguir cuando se trabaja como «historiador del arte». La primera parte de la obra está consagrada a la exposición de los datos preliminares: sueños, asociaciones de imágenes, «sospechas», y todo tipo de informaciones susceptibles de ser utilizadas para reforzar la interpretación de la pintura de Millet que va a proponer. «Una vez expuestas las asociaciones interpretativas –dice Dalí– que aseguran la coherencia sistemática de los fenómenos delirantes examinados, el lector está lo bastante preparado como para seguirme en la exposición metódica y resumida del mito trágico contenido en el *Angelus*»[25]. Y a continuación expone el significado de la pintura sintetizándolo en tres fases claramente diferenciadas: la primera es expectante y preludia la agresión sexual; la segunda se corresponde con el coito por detrás del hijo con su madre; en la tercera la hembra, como la mantis religiosa, devora al macho después del acoplamiento. Ya sé que este resumen es demasiado incompleto para quienes no hayan leído el libro. Pero lo importante es reconocer a estos tres «momentos» como instancias sucesivas de una interpretación que no olvida la naturaleza simultánea de los elementos de una pintura. Ciertamente, tras la lectura de Dalí podemos ver el *Angelus* de Millet como un «relato» en tres actos, aunque estos episodios representan más bien tres *etapas* en un proceso de desciframiento que parece avanzar desde lo más fáctico y evidente hasta lo más oculto y complejo.

Veamos ahora el caso de Panofsky. No parece necesario aludir aquí a su ingente producción histórico-artística, pero sí es importante recordar el modo como sistematizó el método iconológico, una de sus mayores contribuciones a la teoría del arte. Panofsky describe distintos niveles de significado: el *fáctico* y el *expresivo* (ambos serían *primarios* o *naturales*) se diferenciarían de otro, *secundario* o *convencional*, que implica una interpretación. Finalmente, menciona el *significado intrínseco* o contenido al cual define «como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma». Para Panofsky, «este significado intrínseco o contenido está... tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera»[26]. Parece que de alguna manera el inconsciente «explica» en última instancia todos los niveles del significado.

[25] S. Dalí, *El mito trágico...*, p. 126.

[26] E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, p. 15.

Lo anterior vale para cualquier manifestación visible que conlleve algún sentido, y por eso Panofsky pone el ejemplo (banal para la época en que publicó su texto por primera vez) de alguien que saluda por la calle quitándose el sombrero. Cuando lo aplica al análisis de las obras de arte, precisa muchas cosas recurriendo a su experiencia como historiador de casos concretos. Así surge su famosa distinción entre iconografía e iconología. La primera disciplina serviría para identificar las «imágenes, historias y alegorías»[27]. La segunda se ocuparía de ese contenido «que constituye el mundo de los valores simbólicos»[28]. Mientras el análisis iconográfico requiere un buen conocimiento de las fuentes literarias, la interpretación iconológica se apoya en lo que Panofsky llama la «intuición sintética»[29].

Pero la similitud con el método de Dalí es mayor si tenemos presente que la concepción de Panofsky se sintetiza en un cuadro sinóptico donde se muestra con notable claridad didáctica que la interpretación artística se efectúa mediante un proceso en tres fases claramente diferenciadas: el historiador procede desde lo más evidente, descriptivo y elemental avanzando hasta lo más oculto y simbólico. El tercer nivel del análisis iconológico implica desvelar conceptos y asociaciones ancestrales. Equivale al desciframiento de los símbolos inconscientes del paciente en el método psicoanalítico, y al hallazgo del auténtico «mito trágico» en la «tercera fase» daliniana. La lectura de la obra artística, tanto para el método iconológico como para el paranoico-crítico, se despliega como un tríptico, o como un drama en tres actos. El propósito implícito es demostrarnos, al modo de un buen relato policíaco, que nuestras ingenuas suposiciones estaban equivocadas. El investigador genial, siguiendo las pistas más insospechadas, encuentra «la clave» del caso y nos deja, como lectores y espectadores, sorprendidos y maravillados.

Quisiera haber probado con todo lo anterior el parentesco existente entre dos tradiciones intelectuales: la histórico-artística del Instituto Warburg, y la que conduce de Freud al surrealismo de Dalí. Pero debemos esclarecer todavía algunos problemas cronológicos. ¿Quién influye sobre quién? ¿Es esta una similitud meramente casual? ¿Cuáles son las eventuales diferencias entre ambos métodos interpretativos?

Respecto a lo primero, conviene establecer algunas matizaciones. Warburg conoció las obras de Freud pero no creo que ocurriera al revés[30]. El

[27] Panofsky, *Estudios... Op. cit.*, pp. 16 y 21.

[28] E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970, p. 46.

[29] *Ibid.*, pp. 46-47.

[30] Gombrich compara puntualmente a Warburg con Freud, pero no plantea la similitud fundamental. Aunque no existe una certidumbre sobre este punto, supone que el conocimiento de Freud por parte de Warburg fue más bien tardío, «when he disliked and rejected his emphasis on sexuality». Cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg... Op. cit.*, p. 184. ¿Podría relacionarse este rechazo «formal» del psicoanálisis freudiano con la dificultad de asumir los propios problemas que ese método le revelaba? No debería descartarse, pues, una influencia temprana de Freud. La incapacidad de Warburg para reconocerla conscientemente podría haber sido una secuela de su propia enfermedad mental.

fundador del psicoanálisis y algunos de sus discípulos disidentes (Jung en especial) fueron estudiados con atención por todos los investigadores de la órbita del Warburg Institute[31]. Aunque no se puede afirmar que la iconología sea una mera aplicación de las ideas de Freud, no me cabe duda de que ha acusado la influencia difusa del psicoanálisis más que ninguna otra metodología histórico artística. En cuanto a la sistematización de Panofsky y a su parentesco con la de Dalí, la situación es diferente. No conozco pruebas de que el alemán tuviera a principios de los años treinta ninguna afición por la literatura surrealista, pero es sorprendente comprobar que la primera redacción de su trabajo teórico se publicó en 1932, unos meses antes de que Dalí diera a conocer en *Minotaure* un adelanto de su libro sobre el *Angelus*[32]. Es indudable que ambos trabajos fueron elaborados casi simultáneamente sin que existiera entre sus autores ningún contacto intelectual directo. Pero Dalí, lector infatigable, *sí* pudo haber conocido previamente algunas de las publicaciones de Warburg o de sus seguidores. El pintor era doce años más joven que Panofsky y no me parece descabellado imaginarle asumiendo de modo semiconsciente ciertos modos de trabajo elaborados por los iconólogos.

Puede mantenerse, pues, la hipótesis de una influencia pendular: en un primer momento Freud influye sobre Warburg; en un segundo estadio, la escuela iconológica contribuye a que Dalí defina mejor su método paranoico-crítico. Pero no es necesario aceptar esta segunda parte para explicar las coincidencias: la iconología y la paranoia-crítica parten de un rechazo común del pensamiento dialéctico. Pese a la veneración formal de André Breton por Hegel, Dalí se sitúa en las antípodas. Su método no opera por síntesis entre posiciones contrarias sino por superposiciones, deslizamientos, metamorfosis y fusiones[33]. Resulta sorprendente que haya podido engañar a sus agudos amigos surrealistas en el momento en que todos ellos se aproximaron formalmente al marxismo. Creo que es en función de todo esto como debemos interpretar su reiterada aspiración a «contribuir al descrédito total del mundo de la realidad»[34]. Algo parecido sucede con Warburg y sus sucesores, cuyas simpatías por la línea Hegel-Marx, en caso de existir, han sido cuidadosamente disimuladas. La preferencia de estos estudiosos por las investigaciones diacrónicas se ha traducido también en una pasión

[31] Recuérdese el luminoso estudio de Ernst Gombrich, tan revelador para confirmar nuestras sospechas, *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona, Barral, 1971. [Publicado originalmente en 1966.]

[32] E. Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos*, XXI, 1932, pp. 103-119. Su reimpresión en la primera edición de los *Studies in Iconology* tuvo lugar en 1939, y la de *Meaning in the Visual Arts* data de 1957. El artículo de Salvador Dalí «Interprétation Paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angelus" de Millet» apareció en el número 1 de *Minotaure* [1933], pp. 65-67.

[33] Vid. mayores precisiones en J. A. Ramírez, «Dalí: Lo crudo y lo podrido...», pp. 103-108.

[34] S. Dalí, *La femme visible*, París, Eds. Surréalistes, 1930. Citado también en el artículo «Interprétation...», *op. cit.*, p. 65.

por los «deslizamientos» de formas y de significados. La mente, como la vida de las imágenes, opera por contigüidad y no por oposición. Cabe suponer, por tanto, que unas premisas intelectuales similares hayan conducido a elaboraciones teóricas paralelas y hasta cierto punto convergentes.

Hasta cierto punto. No se me oculta que al método paranoico crítico se le ha concedido un valor meramente poético, en tanto que el iconológico ha alcanzado una inexpugnable posición académica. Mientras el primero sería desvarío humorístico de un artista extravagante, el segundo entraría en el sacrosanto dominio de la ciencia. Esto puede deberse a que Panofsky tuvo muy en cuenta lo que llamó el «principio corrector de la interpretación»[35] y que consiste, básicamente, en un buen conocimiento de los estilos, de los tipos y de los «síntomas o símbolos culturales en general». O sea, que para evitar interpretaciones erróneas de la obra de arte, el estudioso debe poseer un importante bagaje de conocimientos históricos, literarios y filosóficos de toda índole. Dalí no exige tanto. Podría decirse, a primera vista, que la erudición diferencia formalmente al método iconológico del paranoico-crítico.

Pero ¿cambiarían muchas notas a pie de página el valor intelectual de *El mito trágico del Angelus de Millet*? ¿Qué pensaríamos, por el contrario, de algunos estudios iconológicos si prescindiéramos de la parafernalia erudita que los acompaña? El método de Dalí testimonia una clara voluntad de materializar el delirio. La mejor demostración de su carácter científico residiría en la contundencia con que la interpretación paranoica se impone en la realidad. Se trata de una verificación compleja y sutil. La razón habitual, considerada demasiado estrecha, es superada por la intuición poética. ¿No podríamos describir de un modo similar el estadio previo, el que precede a la «confirmación» científica, en un trabajo iconológico normal? Sabemos que, en este caso, cabe la posibilidad de manejar de un modo delirante pero irreprochable todo el acopio, virtualmente inmenso, de datos eruditos aportados para la investigación. El principio corrector imaginado por Panofsky sería así, no sólo ilusorio, sino ingrediente esencial para la lectura paranoico-crítica. El aparato académico disimularía la similitud intelectual de un trabajo así con las aspiraciones teóricas que expresó Dalí. Llamaremos a este método, que se reclama conscientemente heredero de Panofsky mientras paga un tributo inconsciente al genial artista catalán, *iconológico-paranoico*. Su importancia es excepcional: extendido hoy por las universidades de todo el mundo, parece haber alcanzado una posición dominante respecto a las otras opciones metodológicas. No creo que el artista catalán haya soñado en vida con semejante triunfo intelectual.

Esta síntesis singular entre la escuela de Warburg y la herencia daliniana puede ser vista con el ceño fruncido por la sospecha o bien, como yo prefiero, con un guiño de complicidad. En cualquier caso, es bueno reconocer

[35] E. Panofsky, *El significado...*, p. 47.

que la iconología (y todo el conjunto de la ciencia) no se aleja tanto como parece del «delirio objetivo» de la tradición surrealista. Los métodos, en sí mismos, tienen una validez relativa. Para el historiador del arte, como para el artista mismo, lo importante es la calidad de los resultados, y eso es algo que se incrementará siempre que se sepa sazonar el trabajo con elevadas dosis de lucidez y un poco de sentido del humor.

Hacia una iconología de las connotaciones

Con todo lo anterior nos hemos estado refiriendo tácitamente a las obras de arte «figurativas», pero ello no quiere decir que la iconografía y la iconología no tengan aplicaciones en otros ámbitos expresivos. Quiero dejar claro, en primer lugar, que es posible hacer análisis de este tipo también con el arte *abstracto*: sabemos que tales creaciones pueden ser «tipificables», y no me refiero sólo a las que se sirven de formas geométricas más o menos elementales, pues también las obras derivadas del expresionismo abstracto americano o del informalismo europeo plantean problemas iconográficos que el crítico ha de resolver. El asunto de la figuración tácita o latente, suscitado por algunos autores en los últimos años, reconduce todo esto, de hecho, hacia un terreno familiar al historiador tradicional del arte. Existen *iconos* reconocibles en muchos cuadros supuestamente «no figurativos», aunque es evidente que no podemos descifrarlos leyendo el mismo tipo de textos canónicos que nos exigen las interpretaciones del arte medieval o de la edad moderna. El significado «literario» de muchas de estas obras se desgaja de un modo sutil mediante una cadena de asociaciones formales y de adherencias sociológicas, literarias o filosóficas que es preciso reconocer en toda su complejidad. Podemos hablar, pues, de una *iconografía (o iconología) de las connotaciones*, un territorio intelectual fértil, con muchas posibilidades de aplicación afortunada[36].

El más interesante puede ser la arquitectura. Ya constataron todos los iconógrafos antiguos, por ejemplo, que la planta cruciforme de muchas iglesias alude al símbolo fundamental del cristianismo. Pero fue preciso inyectar en este dominio toda la sutileza de los métodos iconológicos para que otras muchas formas y estructuras arquitectónicas fueran «leídas» como creaciones complejas desde el punto de vista literario o conceptual. Recordemos, en este sentido, a algunos estudiosos pioneros como J. Sauer[37] o L. Kitschelt con su trabajo relativo a la basílica paleocristiana como repre-

[36] Creo haberme beneficiado de esta «iconología de las connotaciones» en mi lectura del *Gran vidrio* y de otras obras de Marcel Duchamp. Vid. mi libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

[37] J. Sauer, *Symbolik der Kirchengebaudes und seiner Ausstattung in der Auffassung der Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, 1902 (segunda edición 1924; reimpresa en 1964).

sentación de la Jerusalén celestial[38]. Ya en 1942 Richard Krautheimer habló explícitamente de una «iconografía de la arquitectura»[39]. Intentó demostrar entonces que algunos templos medievales de planta centralizada, eran copias de la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén. Estaba implícita aquí la idea de que una *imagen* arquitectónica, con unos significados determinados, podía copiarse con cierta fidelidad, en tanto que prototipo iconográfico, del mismo modo que los pintores o escultores pueden reproducir una configuración icónica cualquiera.

Mayor proximidad intelectual con las obsesiones y los métodos de los «iconólogos» tuvo la aportación de Rudolf Wittkower al publicar, en 1949, la primera edición de *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*[40]. Su método ejemplificaba bien el proceder de la «escuela de Warburg». Constató que las relaciones proporcionales en la teoría arquitectónica del Renacimiento no son arbitrarias ni muy numerosas. Tras investigar cómo era la teoría musical de origen pitagórico pasó a demostrar la rigurosa correspondencia entre los acordes griegos y la proporcionaidad de muchas iglesias y villas renacentistas. Así entraban en relación áreas de la cultura aparentemente dispares como la filosofía, la teoría musical, las matemáticas y la arquitectura. Wittkower no daba a entender que todas estas «correspondencias» se debieran a la existencia de un misterioso *Zeitgeist* (espíritu de la época), sino a algo mucho más concreto: la pervivencia de aquella cosmología neoplatónica que creía en la rigurosa correspondencia «armónica» entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el universo y el hombre, entre lo que se ve y la música inaudible de las esferas.

El problema principal de este libro es que reducía considerablemente el papel de la imagen arquitectónica, en tanto que configuración visual «reconocible». No son las ideas ni las proporciones los únicos factores que determinan las formas de un edificio. Las iglesias centralizadas renacentistas, por ejemplo, deben mucho a una tradición visual que asociaba, en una sola imagen, dos prototipos hierosolimitanos eventualmente con-fundidos: el Santo Sepulcro y la Cúpula de la Roca (supuesto Templo de Salomón)[41]. La imagen arquitectónica tiene una dinámica iconográfica que le es propia, relativamente independiente de los textos, como se aprecia bien en los fondos y lugares con construcciones que figuran en la pintura antigua. El estudio sis-

[38] Lothar Kitschelt, *Das frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Munich, 1938.

[39] R. Krautheimer, «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1-33.

[40] Cfr. la edición castellana con traducción de Adolfo Gómez Cedillo: Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza, 1995.

[41] Para toda esta cuestión véanse mis libros *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía* (Málaga, 1983; reeditado por Madrid, Nerea, 1991), *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (Madrid, Alianza, 1983) y *Dios, arquitecto* (Madrid, Siruela, 1991).

temático de esta problemática durante las últimas décadas ha permitido esclarecer mejor ciertos asuntos fundamentales para la representación pictórica, como es el caso de la perspectiva en sus relaciones con los escenarios «geométricos» ilusorios.

Mayor interés para el tema que ahora nos ocupa tiene la denominada *iconografía del lugar*. Entendemos por esto el análisis de los lugares míticos, más o menos estereotipados, en los que la tradición figurativa ha situado algunas escenas o personajes: la cabaña o la gruta de la *Natividad*, la montaña y el paisaje del *Calvario*, el Templo de *La expulsión de los mercaderes*, etc.[42]. Estos y otros «lugares» no están tan fijados como los asuntos que interesaban a los iconógrafos tradicionales (Santa Catalina y su rueda; San Jerónimo y el león; San José y la vara florecida, etc.) pero tampoco fueron representados de un modo totalmente arbitrario. Tradiciones diversas confluyen y condicionan unas imágenes que sólo están sutil y parcialmente codificadas[43].

También se comprueba la fertilidad de esta iconografía de las connotaciones al estudiar las metáforas visuales implícitas en la arquitectura del siglo XX: las alusiones mecánicas, biomórficas, minerales o apícolas de muchos edificios modernos no ilustran necesariamente textos concretos, pero ello no quiere decir que tales construcciones sean «mudas» desde el punto de vista semántico[44]. Significan por implicación, evocación y deslizamiento iconográfico.

Esto es casi exactamente lo mismo que sucede con los comics, el cine y la publicidad. ¿Cómo podría hacerse cualquier discurso sobre iconografía si se prescinde del riquísimo acervo de imágenes creado en los últimos cien años para el consumo de las masas? Se trata de nuevos lenguajes artísticos en los que una serie de textos (para leer o para escuchar) funcionan solidariamente con diversas representaciones visuales. Ya hemos dicho antes que todo esto parece el lógico desarrollo histórico de la literatura emblemática de los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque no conviene olvidar la especificidad de cada uno de los fenómenos artísticos.

Los géneros de la sociedad de masas funcionan porque han codificado una gran cantidad de arquetipos visuales. El espectador de un western o de

[42] Inventé la noción de «iconografía del lugar» para el examen de algunos de estos problemas en mi libro *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza, Madrid, 1983. La expresión ha sido recogida luego por otros estudiosos (algunos han llegado a emplearla como si fuera un concepto de dominio común y de origen desconocido).

[43] Algo parecido se pudo comprobar al examinar los lugares arquitectónicos elaborados para el cine. Véase mi libro *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Alianza, 1993 (primera edición: Madrid, Hermann Blume, 1986).

[44] Cfr. J. A. Ramírez, «El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea» (En *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposio Nacional del CEHA, Málaga-Melilla, 1985, pp. 15-57) y también «La metáfora apícola en la arquitectura moderna: Gaudí» (*Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 1297-1343).

un *film noir* reconoce en seguida al malvado, al buen vaquero, a la vampiresa, al borracho gracioso, y a otro buen número de personajes típicos que puedan aparecer en la película[45]. Esto se deriva de los argumentos (de su estructura profunda), pero se relaciona mucho más directamente con la iconografía propiamente dicha. No se trata de que cada uno de los personajes tenga unos rasgos o atributos tan invariables como los de los santos medievales pero está claro que la apariencia visual de cada uno *no* es totalmente arbitraria.

Será preciso aplicar aquí, obviamente, esa iconología de las connotaciones que ya hemos comentado. Pero también deberemos referirnos a otra cosa importante: como cada nueva producción (película, anuncio o historieta de éxito) presenta siempre algunos rasgos iconográficos diferenciales respecto a otros productos equivalentes anteriores, hemos de convenir que la imagen y los atributos de los personajes típicos se modifican constantemente: arquetipos como «la vampiresa», el «buen vaquero», la «chica abnegada», etc., cambian algo de una película (o anuncio) a otra. Hablaremos, por lo tanto, de una *iconografía en proceso* o de una *iconología de los prototipos oscilantes.* No es que tal cosa sea aplicable exclusivamente a la cultura visual del siglo XX, pues es obvio que cada obra concreta del arte tradicional tendía a modificar también, en algún sentido, los prototipos iconográficos heredados. Pero eso se producía en un marco intelectual y social mucho más estable que el de las sociedades de masas actuales. Apenas había cambios, o éstos eran demasiado lentos. Creemos, pues, que esta *iconografía en proceso* sería aplicable fundamentalmente a las creaciones visuales de la sociedad contemporánea, y sólo parcialmente, por extensión, al de todas las sociedades sometidas a una transformación acelerada de sus patrones de representación.

Quizá sirvan estos supuestos para intentar una redefinición de los problemas suscitados por la iconografía y la iconología. No es posible mantener hoy una separación conceptual clara entre ambos términos, que sólo parecen designar ya meros marcos de referencia para aludir a dos tradiciones intelectuales. Son inconsistentes muchas de sus supuestas diferencias y muy complejas sus derivaciones, como hemos intentado demostrar. No se debe ya concebir una *iconografía,* como ciencia auxiliar de la Historia del Arte, que no tenga en cuenta toda la riqueza de sus implicaciones. Parece que deberían abandonarse definitivamente las candorosas concepciones sobre este asunto que quedaron codificadas en las universidades euroamericanas durante los años cincuenta, y que cierta rutina intelectual ha contribuido a perpetuar.

[45] Véase un excelente análisis iconográfico de este tipo en el ensayo de Umberto Eco «Lectura de Steve Canyon» (*Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen, 1968). Otros ensayos nuestros, en la misma línea: J. A. Ramírez, *La historieta cómica de postguerra,* Madrid, Edicusa, 1975.

Bibliografía

Bredekamp, H., Michael Diers y Charlotte Schoell-Glass (eds.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990,* Winheim, VCH, 1991. Dalí, Salvador, *El mito trágico del Angelus de Millet,* Barcelona, Tusquets, 1989. Esteban Lorente, J. F., *Tratado de iconografía,* Madrid, Istmo, 1990. Galitz, R., y Brita Reimers (eds.), *Aby Warburg. «Ektatische Nimphe... trauender Flussgott». Portrait eines Gelehrten,* Hamburgo, Dölling und Galitz Verlag, 1995. Gombrich, E. H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography,* Oxford, Phaidon, 1986 (hay traducción española publicada por Alianza Editorial). Gombrich, E., y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes,* Madrid, Ed. Debate, 1992. Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History,* Ithaca, Cornell University Press, 1984. Mâle, Émile, *L'art religieux du XIII siècle en France,* París, Armand Colin, 1968. Panofsky, E., *El significado en las artes visuales,* Buenos Aires, Eds. Infinito, 1970. Ramírez, J. A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas,* Madrid, Alianza Editorial, 1983. Saxl, F., *La vida de las imágenes,* Madrid, Alianza, 1989. Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura,* Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1980. Wind, Edgar, *La elocuencia de los símbolos,* Madrid, Alianza, 1993.

Aby Warburg

J. F. Yvars

Historiador del arte alemán a quien se debe un nuevo método de lectura y análisis crítico de la obra de arte que, por sus peculiares características, sitúa su propuesta en los orígenes de la iconología, programa metodológico que, más tarde, desarrollarían y sistematizarían historiadores de la talla de F. Saxl, E. Panofsky, E. Wind y E. Gombrich, entre otros discípulos, colaboradores y continuadores.

Warburg pertenecía a una célebre familia de banqueros cuya intervención fue decisiva para que el futuro historiador pudiera llevar a cabo una parte esencial de sus proyectos intelectuales. Incluso después de su muerte, en 1929, todavía su familia había de sostener durante bastante tiempo el funcionamiento de la que fue, sin duda, su gran creación: la *Biblioteca* fundada por Warburg en Hamburgo, posteriormente transformada en el *Instituto Warburg* de la Universidad de Londres.

Warburg se interesaba básicamente por la transformación y transmisión de los símbolos icónicos y la relectura que de los mitos antiguos se había establecido en el Renacimiento, pero también en esa inmensa periferia figurativa del arte desatendida por los teóricos del positivismo historiográfico: las imágenes cercanas o crípticas de la magia, la alquimia, los significados complejos y polivalentes, que los pintores clásicos habían dado a los temas tradicionales o rupturistas de sus obras, que vendrían a ser, en definitiva, ilustraciones de una filosofía de la vida compleja y cultural que hoy se nos escapan.

Durante sus años de formación –estudió en Bonn, Munich y Estrasburgo– fue muy directa la influencia que recibió de Lamprecht y de Schmarsow. El primero, muy cercano a las consonancias teóricas de Hegel y al culturalismo de Burckhardt, afirmaba que el arte era inequívocamente expresión de su época, un firme exponente de la tensión psicológica de cada momento histórico. Los planteamientos artísticos de Schmarsow incidieron, con seguridad, de modo más directo en Warburg, pues, tras residir juntos en Florencia durante un año y debido a sus orientaciones, Warburg diseñó su futuro intelectual, su doctorado, su actividad, y el embrión de lo que iba a ser su laboratorio de estudio, su famosa biblioteca. Una progresiva investigación centrada en torno a la relación, aportación y pervivencia de la antigüedad clásica sobre la cultura occidental.

Warburg era consciente del carácter ambivalente de las imágenes. Buscaba un argumento teórico que explicase las razones de su presencia insistente a través del tiempo y mediante plurales metacampos. Puesto que, en última instancia, la tradición no es siempre y únicamente un vínculo con el pasado sin una oscura complicidad con esa reconstrucción interesante que llamamos historia.

En sus primeros trabajos sobre temas puntuales del Quattrocento italiano –ya fuera de obras de Botticelli, de Ghirlandaio o acerca de diferentes familias patricias de la sociedad florentina, como los Tornabuoni o los Sassettise, se vislumbran ya sus planteamientos metodológicos. Warburg insistió en afirmar la reinterpretación de la antigüedad clásica formulada por el Renacimiento; en poner de manifiesto la estrecha relación entre comitentes, artistas y obras de arte; en descubrir las sólidas redes culturales que se tejían entre los centros económicos del norte y sur europeos; y en la necesidad de reconstruir el medio original en que se gestaron las obras de arte –de hecho, en algunos momentos parecía incluso cercano a ciertos aspectos del determinismo metodológico de H. Taine, así como la mentalidad de sus artífices, autores y clientes, cuestiones para cuya justa apreciación examinó y contrastó todo tipo de fuentes documentales.

Desde esta perspectiva, la obra de arte, sus elementos figurativos, la interacción entre formas y contenidos y las acciones intencionales de los comitentes y artistas, se convertían en nuevas fuentes que permitían reconstruir la historia de la cultura de una época, a la que aportaba información decisiva cualquier detalle presente en las imágenes, hasta los aparentemente más insignificantes. «*Dios se esconde en el detalle*», solía repetir con frecuencia.

Warburg denominó a este modo de aproximación a la obra de arte, a este nuevo método historiográfico, *iconología,* posiblemente para diferenciarlo de los análisis iconográficos, de los que también se servía en determinadas fases de la investigación, y en los que abrió nuevas vías de estudio, particularmente en el ámbito de la iconografía profana –su trabajo e interpretación de los frescos del Palacio Schifanoia en Ferrara es un magnífico ejemplo.

Otro aspecto fundamental en la esfera del arte y de la cultura sometido a la atenta consideración de Warburg, que aportaba una información esencial sobre determinadas etapas históricas, es la función simbólica de las imágenes artísticas y sus interrelaciones. El tema ocupó un lugar importante en su trabajo que emprendió una gran empresa, sólo interrumpida por su muerte: el atlas *Mnemosyne.* En esta obra, Warburg intentó desentrañar el origen de algunos símbolos y rastrear su vigencia en la cultura occidental a lo largo del tiempo, preferentemente en el período tardomedieval, pre-renacentista.

No obstante, por sus primeras intenciones y alcance posterior, la creación de la *Biblioteca* y del *Instituto Warburg* pueden considerarse su obra más fecunda, en torno a los cuales se aglutinó un amplio elenco de prestigiosos protagonistas de la Historia y Teoría del Arte. La Biblioteca contó con una espléndida colección de libros y fuentes literarias para el estudio de las investigaciones iconográficas que alentaba la entidad, en 1924 disponía de más de 120.000 volúmenes.

Warburg fue siempre un ávido lector, y hacia los veinte años ya se mostraba como un constante y perseverante bibliófilo. En torno a 1900 manifestó un firme interés por organizar una biblioteca acorde con la globalización disciplinar que requería su peculiar método de estudio de la obra de arte; el proyecto se llevó a término y en 1908 estaba instalada en su casa de Hamburgo. Años después, se planteó la posibilidad de convertirla en un Instituto que actuara como centro de estudios y diera acogida a estudiantes alemanes y extranjeros; idea que no se concretó hasta después de 1920, una vez creada la Universidad en Hamburgo, que respaldara el Instituto. La actividad del centro fue muy intensa: organizó ciclos de conferencias, seminarios, concedió becas y publicó numerosos estudios, entre los que destacan los famosos *Studien der Bibliothek Warburg.* Tras la muerte de Warburg, el Instituto mantuvo la misma línea hasta 1933, cuando con

el ascenso del nazismo al poder y ante la amenaza que suponía la nueva ideología política, Wind hizo gestiones para trasladarlo a Londres, donde la aportación familiar y la de Samuel Courtauld –fundador en la capital londinense del Instituto para la Historia del Arte que lleva su nombre– proveyeron el soporte económico necesario. Desde 1944, el Instituto Warburg quedó integrado en la Universidad de Londres, continuando la línea de publicación de los *Studien* de la etapa alemana con el título *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.*

La obra de Warburg demuestra, sin duda, una firme determinación por dar con un criterio unitario y globalizador del saber que, es verdad, procedía de Burckardt y Justí, pero que en mayor medida todavía respondía a una concepción de la historia que hacía de la interrelación de las imágenes y las palabras una vieja tradición transmisora de vitalidad y energía creativas.

La ciclópea tarea de Warburg demuestra un esfuerzo sensible y comprometido por reconducir el discurso historiográfico al registro de los viejos maestros del setecientos alemán. Un homenaje quizá explícito a la cuestión de las relaciones entre poesía y pintura a tenor de minuciosas investigaciones formales tan cercanas a Winckelmann, para quien también era difícil de aceptar que una obra de arte de la envergadura del *Laocoonte* hubiera partido de un modelo literario preciso al que responder expresivamente.

Bibliografía

Fuentes:

Bildniskunts und Florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinitá: Die Bildnisse Des Lorenzo De' Medici und Seiner Angehörigen, Leipzig, 1902; Gesammelte Schriften, Leipzig-Berlín, 1932; *La Rinascita del Paganesimo Antico,* Florencia, 1966 (esta obra se publicó por primera vez en 1932 y reunió gran parte de sus escritos); *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung Über die Vorstellungen von der Antike in der Italianischen Frührenaissance,* Hamburgo y Leipzig, 1893. Con su muerte quedó inacabado el proyecto *Mnemosyne,* un gran *Atlas Pictórico* que intentaba explicar el origen y la pervivencia en el tiempo de los símbolos.

Estudios:

Ferreri, S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky,* Casale Monferrato, Marietti, 1984. Forster, K., «Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images», *Daedalus,* 1976, 105 (169-176). Ginzburg, C., «Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo», *Studi Medievali VII,* 1966. Gombrich, E. H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography,* Londres, Phaidon Press, 1986. *(Aby Warburg,* Madrid, Alianza, 1992; con amplia bibliografía). Heckscher, W. S., «They Genesis of Iconology», *Stil und Überlieferung in der Kunst Des Abendlandes,* Berlín, 1967. Lafuente Ferrari, E. , «Introducción a Panofsky» en *Estudios sobre Iconología,* Madrid, Alianza, 1972; y *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte,* Madrid, Instituto de España, 1985. Mesnil, J., «La Bibliothèque Warburg et ses publications», *Gazette des Beaux-Arts,* 1926. Ocampo, E., y Perán, M., *Teorías del Arte,* Barcelona, Icaria Editorial, 1991. Saxl, F., «Aby Warburg», *Frankfurter Zeitung* (9-XI-1929); (1986), «The History of Warburg's Library», en Gombrich, 1986. Trapp, J. B., «The Warburg Institute», *Studi Medievali II,* 1961.

Erwin Panofsky

J. F. Yvars

Historiador del arte alemán, Panofsky ha sido un insigne continuador de la acreditada tradición germana de historiadores del Arte y, sin duda, la figura más notable en el campo de los estudios iconológicos, al haber sistematizado de modo coherente esta disciplina. En opinión de E. Lafuente Ferrari, *«es el historiador del arte de más talento, sabiduría y dotes de toda su generación»*.

Nació en Hannover, el 30 de marzo de 1892. Los cursos de segunda enseñanza los realizó en el Gymnasium de Berlín, donde, según se recoge en datos autobiográficos, inició una sólida formación en lenguas clásicas. Más tarde, estudió Historia del Arte y Filosofía en distintas universidades alemanas, para graduarse finalmente en la de Friburgo en 1914. Su dedicación a ciertos aspectos de la Historia del Arte quedó patente en el tema elegido para su tesis doctoral: *La teoría del arte en Durero.*

En su formación fue decisiva la obra de Riegl, considerado por muchos el historiador del arte de mayor agudeza teórica del siglo XIX, aunque uno de sus principales maestros, quizá el más importante, fuera Warburg, a quien conoció en 1912; resultados de esta última relación fueron su orientación hacia las investigaciones inconográficas y la vinculación a las actividades del Instituto Warburg, donde se convirtió en uno de los investigadores más activos, al mismo tiempo que iniciaba una fecunda colaboración profesional con F. Saxl y E. Cassirer, de quien recibió notable influencia. También a través de A. Warburg comenzó a enseñar en la Universidad de Hamburgo en 1921, en la que fue profesor desde 1926.

En 1931 viajó por primera vez a Estados Unidos, invitado como profesor visitante en la Universidad de Nueva York; después, tras establecerse un acuerdo entre los dos centros universitarios, lo hizo por un período más largo e impartió clases alternativamente en Hamburgo y Nueva York.

En 1933 el nacionalsocialismo alemán llegó al poder, y con él, la decisión de expulsar al profesorado universitario de origen judío. Panofsky se vio obligado a regresar a su país para solucionar los trámites de su emigración definitiva a Estados Unidos, exilio que más tarde denominaría como «su expulsión al Paraíso»; también por problemas similares, el Instituto Warburg, dirigido en aquellos años por F. Saxl, pudo trasladarse a Londres. En 1934, Panofsky simultaneó su trabajo entre Nueva York y Princeton, pero desde 1935 y hasta 1962, año en que se jubiló, su vida académica iba a transcurrir en *The Institute for Advanced Study* de la Universidad de Princeton, New Jersey, donde enseñó Historia del Arte y ejerció un nítido magisterio entre los estudiantes e investigadores norteamericanos de esta disciplina, entre

los que puede citarse a Meyer Schapiro. Panofsky murió en Princeton, el 14 de marzo de 1968.

Además de numerosas investigaciones sobre manifestaciones artísticas del norte de Europa –la escultura alemana entre los siglos XI y XIII o los primitivos flamencos, sin olvidar los trabajos sobre Durero de 1915 *(Dürers Kunsttheorie,* Berlín, 1923), que cristalizaron en la excelente monografía publicada en Estados Unidos en 1943–, Panofsky estudió diversos aspectos del arte antiguo, medieval y renacentista, en los que intentó establecer las necesarias relaciones iconográficas y formales que reflejaran la unidad cultural de Occidente y entendieran la cultura occidental como un complejo interrelacionado, utilizado en las grandes obras de arte.

Sin embargo, Panofsky ha pasado a la historia como un dotado especialista en los aspectos metodológicos y estéticos de la Historia del Arte, y como el principal teórico del llamado método iconológico. Su dedicación a este tipo de investigaciones germinó en el ambiente propiciado por el Instituto Warburg, donde su conocimiento de Riegl, su formación kantiana y la relación con Cassirer, le llevaron a formular su singular interpretación iconológica de los hechos artísticos. Panofsky, en clara oposición a directrices formalistas y de la historiografía tradicional, resaltó en sus propuestas la importancia de la significación de las artes visuales y su conexión con los acontecimientos culturales y los contenidos espirituales de su época, la relación entre la voluntad artística y las cosmovisiones históricas determinadas.

Entre sus ensayos centrados en torno a este enfoque metodológico, en los que conjuga sorprendentemente erudición y amenidad narrativa, cabe destacar *La perspectiva como forma simbólica,* donde argumenta que el sistema de representación espacial renacentista deriva de una precisa visión del mundo, la construida por la cultura italiana de la época; o *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico,* en el que los principios filosóficos de la Escolástica y las soluciones arquitectónicas góticas se entretejen. Aunque es en el artículo *«Iconografía e Inconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento»,* uno de los nueve que se recogen en *El significado de las artes visuales,* donde explica de modo brillante el desarrollo del método iconológico, las distintas fases de descripción y los diferentes tipos de significación de la obra de arte.

Panofsky delimitó el campo de trabajo de la historia del arte desde un punto de vista pioneramente interdisciplinario. Proponer una historia del arte que evite el arqueologismo y se centre en los testimonios que mejor determinen el tiempo histórico y articulen el mayor número de ideas distintas. Las ciencias sociales deben aspirar a crear unas estructuras espacio-temporales que Panofsky llama «cosmos natural» y «cosmos cultural». Al subrayar las analogías entre los problemas metodológicos de las ciencias naturales Panofsky adelanta una plataforma común. La metodología histórico-artística «debe analizar» artísticamente cualquier objeto, sea cultural o elaborado por el hombre, aunque su definición de la obra de arte sea algo más restringida: se trata de un objeto elaborado por el hombre y destinado a la experiencia estética.

Los objetos elaborados por el hombre nacen todos de una peculiar *gramática generativa.* Las diferencias de matiz se manifiestan para el historiador del arte en el esfuerzo por analizar la obra de arte como el espacio geométrico de todas las formas de expresión simbólicas producidas por una sociedad, por una época. «El contenido de la obra de arte es aquello que la obra revela, pero no destaca ostentosamente.»

La interpretación iconológica es el grado más elevado del método iconológico, que sólo puede alcanzarse a través de una descripción preiconográfica simultánea a un análisis iconográfico. Los dos primeros niveles, el análisis pre-iconográfico y la iconografía pueden equipararse con el análisis del contenido «manifiesto» de una obra de arte. El nivel de interpretación iconológica, sin embargo, puede compararse con el análisis del contenido *latente* de una obra de arte, esto es, aquellas adherencias significativas que la propia evolución iconológica ha ido depositando sobre el *motivo* originario. Para entrar en el segundo estrato de significado de una obra de arte, en el tema propiamente dicho, de carácter secundario o convencional, se precisan los conceptos apropiados: fuentes literarias y archivísticas.

Con la fijación del segundo estrato de significado cabría hablar de cuánto se conoce tradicionalmente por *iconografía,* a saber, la identificación de las alegorías, anécdotas o sencilla trama narrativa con los temas o conceptos apropiados que *resultan* de la síntesis de motivos artísticos.

El tercer plan de significado, el *contenido* de una obra de arte se explicita cuando se interpretan las «formas, motivos, anécdotas, alegorías» como valores simbólicos de universos culturales determinados. El descubrimiento y la valoración de estos valores es cometido de la *iconología,* categoría analítica en contraste con la *iconografía.*

La *iconología* es para Panofsky «una iconografía interpretativa ágil» que sustrae de su aislamiento a la iconografía y la *asocia* con otras metodologías complementarias: histórica, psicológica, hermenéutica, etc. Puesto que la iconología es una metodología que resulta de la síntesis y no del análisis.

Con todo, el análisis del contenido de una obra de arte no sintetiza los resultados del proceso de interpretación previo. Más bien responde a una operación metodológica complementaria –una «aptitud intelectual del investigador» que «sólo sería capaz de describir mediante la expresión, tan desacreditada, de *intuición* sintética».

Panofsky pretendía captar la realidad artística desvinculándose del presente y escrutando el pasado con ojos de historiador, volviendo la vista hacia una región en la que el tiempo se ha deteriorado con la ilusa esperanza de activarlo de nuevo.

«Puesto que, de hecho, podría afirmarse que una persona *ha vivido* tantos miles de años como abarca la amplitud de sus conocimientos históricos.»

Bibliografía

Fuentes:

«El problema de l'estil en les arts plàstiques», en *La perspectiva com forma simbòlica y altres assaigs de teoria de l'art,* Barcelona, Ediciones 62, 1987. *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures,* Princenton, 1946. *Albrecht Dürer,* Princenton, 1943, reeditada con ilustraciones de grabados del artista alemán en *The life and art of Albrecht Dürer,* Princenton University Press, 1955 (*Vida y arte de Alberto Durero,* Madrid, Alianza Forma, 1982). *The Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory: The Pierpont Morgan Library,* Studies of the Warburg Institute, vol. XIII, Londres, 1940. *Early Netherlandish Painting,* Cambridge, Mass. 1953. *A Gothic Architecture and Scholasticim,* Londres, Latrobe, 1951 (*Arquitectura gótica y pensamiento escolástico,* Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1986). *The Iconography of Corregio's Camera di San Paolo,* Studios of the Warburg Institute, vol. XXVI, Londres, 1961. *Idea. Ein Beitrag zur Befriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie,* Studien der Bibliothek Warburg, 5, Leipzig, Berlín, 1924 (*Idea,* Madrid, Cátedra, 1977). *Meaning in the Visual Arts,* Garden

City, Nueva York, 1955 (*El significado de las artes visuales,* Madrid, Alianza, 1979). *Pandora's Box: The Chanching Aspects of a Mythical Symbol,* Nueva York, 1956; colaboró con él, Dora Panofsky (*La Caja de Pandora,* Barcelona, Barral, 1975). *Die Perspektive als «Symbolische Form»,* Leipzig, Berlín, 1927; se publicó por primera vez en Vorträge der Biliothek Warburg en 1924-1925 (*La perspectiva como forma simbólica,* Barcelona, Tusquets, Cuadernos Marginales, 1978; la primera edición fue en 1973). *Renaissance and Renascenses in Western Art,* Estocolmo, 1956-1960 (*Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental,* Madrid, Alianza, 1975). *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* Londres, Nueva York, 1964. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance,* Nueva York, 1939 (*Estudios sobre iconología,* Madrid, Alianza, 1972). *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Chanching Aspects from Ancien Egypt to Bernini,* Nueva York, 1964. Panofsky, E., y Saxl, F., *Classical Mythology in Mediaeval Art,* Studies of the Metropolitan Museum, IV, 2, Nueva York, 1933.

Estudios:

AA.VV., *Erwin Panofsky. A commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts, New York University in Association with the Institute for Advanced Study,* Nueva York, 1968. Bialostocki, J., «Erwin Panofsky (1892-1968), Thinker, Historian, Human Being», *Semiolus,* 1970. Bois, Y. A., «Panofsky Early and Late», *Art in America,* 1985, Kulio, pp. 9-15. Bonnet, J., «Erwin Panofsky», *Cahiers Pour Un Temps,* París, Centro Georges Pompidou, 1983. Ferretti, S., *Il demone della memoria: Simbolo e tempo storico en Warburg, Cassirer, Panofsky,* Casale Monferrato, Marietti, 1984. Gombrich, E., «Erwin Panofsky (30th March 1892-14th March 1968)», *Burlington Magazine,* 1968, 110. Hasenmueller, C., «Panofsky, Iconology and Semiotics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1978, 36, pp. 289-301. Heckscher, W., «Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae», *Record of the Art Museum,* Princenton University, 1969, 28, pp. 1-26. Heydt, R., *Erwin Panofsky. Kunsttheorie un Einzelwerk,* Colonia, 1977. Holly, M., *Panofsky and the Foundations of Art History,* Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1984. Lafuente Ferrari, E., Introducción a Panofsky, en *Estudios sobre Iconología,* Madrid, Alianza Editorial, 1972; *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte en España,* Instituto de España, Madrid, 1985. Ocampo, E., y Peran, M., *Teorías del Arte,* Barcelona, Icaria Editorial, 1991. Panofsky, E.,«Three Decades of Art History in the United States», en *Meaning in the Visual Arts,* New York, 1955.

Arte e ilusión

Francisca Pérez Carreño

La teoría ilusionista del arte

La definición del arte como ilusión tiene una larga vida. Desde los escritos de Plinio sobre Zeuxis y Parrasio, pasando por el rechazo de Platón hasta los planteamientos de principios de siglo de Alexander Samuel y la obra fundamental de Ernst Gombrich. Pudiera parecer hoy que los artistas han perdido interés por crear ilusión y que la teoría ilusionista del arte, por esa causa, goza de pocos adeptos, sobre todo cuando se identifica con su versión más ingenua; la que identifica la ilusión producida con el naturalismo en la representación que sería su causa. En los escritos contemporáneos dudo que pueda hacerse esa inferencia, mientras que en los clásicos la teoría de la mímesis no es en absoluto identificable a lo que hoy consideramos en el habla menos rigurosa el realismo de la representación.

Los escritos de Plinio el Viejo, autor romano del siglo I sobre el arte, constituyen el tratado de historia del arte más antiguo que conocemos. La anécdota sobre la competición de Zeuxis y Parrasio, pintores, es una de las más comentadas de la teoría del arte, sobre todo en referencia a los problemas de la mímesis. Según Plinio, «Este (Zeuxis) presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél (Parrasio) presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista»[1]. En el texto se habla del «realismo» con que había sido pintada la tela, sin embargo, Parrasio no gana la competición por eso sino por haber conseguido «engañar» a Zeuxis. El efecto que la pintura provoca sobre el espectador es en este caso lo decisivo, de tal manera que no es el realismo la causa del engaño,

[1] Plinio, *Escritos sobre el arte*, edición en castellano de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1989, p. 93. Los escritos sobre el arte forman parte de la inmensa obra de Plinio, *Historia Natural.*

sino que más bien la calidad de este engaño mide el grado de realismo de la pintura. Plinio muestra inequívocamente su idea de que la excelencia artística, en pintura al menos, tiene que ver con la capacidad de seducción del espectador, más que con la adecuación entre la representación y lo representado: así, por ejemplo, menciona que «... la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta»[2], o menciona que Apeles «sabe retirar la mano del cuadro; memorable precepto este de que el exceso de precisión muchas veces perjudica la obra»[3].

Fue Platón quien hizo hincapié en la idea de que engañar, hechizar, era el propósito último del artista. El filósofo ateniense consideraba el arte como una copia sensible de los objetos sensibles, que eran a su vez copias de las Ideas. Pero el problema no consistía en que el arte fuera una copia en segundo grado de la realidad. Este hecho no era inocuo, sino que tenía consecuencias epistemológicas y políticas fatales. Según Platón, el arte pertenece al mundo de las apariencias, las sombras y los fantasmas, pero tiene efectos causales sobre el espectador. El problema, tal como lo planteaba, era que el espectador tomaba las copias por ciertas, es decir, era ilusionado, engañado. Ni siquiera llegaba a hacer un juicio sobre el objeto porque no era su mente quien se sentía aludida por el artista, sino la parte más irracional de su alma: de las pasiones y los deseos. En manos del artista, el espectador es un juguete. Aquél le puede hacer creer y, sobre todo, sentir, lo que quiera. Y siendo así que no es la verdad y tampoco la justicia la meta del arte, los poetas (los artistas en general) no tienen lugar en la ciudad: «Y si admites también la musa placentera, en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley...»[4]. Razones políticas aconsejan pues el destierro de los artistas.

En sentido estricto, la teoría ilusionista del arte implica el hecho de que ante una pintura, como viendo una película o leyendo una novela, el receptor de la obra pierde la conciencia de estar ante una obra de arte, una ficción, y reacciona como si se tratara de algo real. El defensor de una teoría ilusionista mantiene, coherentemente, que es imposible ser a la vez consciente la ficción de lo que se tiene ante sí y de su contenido. Que no existe un estado de conciencia que pueda aprehender esa dualidad. De tal manera que, hemos de concluir, cuando un receptor se alegra o se entristece por el destino de un personaje, está, en alguna medida pero ciertamente, reaccionando como si se tratara de un carácter realmente existente.

Hay varias críticas con las que se tropieza una teoría ilusionista del arte. Me referiré en particular a dos de ellas. La primera toma como referencia la

[2] *Ibid.*, p. 94.

[3] *Ibid.*, p. 98.

[4] Platón, *La república*, X, 607a. Trad. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981[3], p. 163.

teoría ilusionista de la pintura. La crítica afirma que una teoría ilusionista consecuente de la pintura debería proponer como ideal el *trompe l'oeil.* Por el contrario, aunque haya propósito de engañar al ojo en ese sentido en algunas obras, no se trata en absoluto de un objetivo demasiado apreciado de la pintura. El ilusionista se defiende afirmando que mientras un *trompe l'oeil* es sólo una ilusión óptica hay otros modos de ilusionar no sólo a los ojos, sino a los sentimientos e, incluso, a la inteligencia.

La segunda crítica, relacionada con la anterior tiene un alcance más amplio. Richard Wollheim o Michel Podro atacan la idea, defendida por Gombrich y asumida por todos los ilusionistas de que el espectador de la pintura no pueda tener en cuenta, a la vez, el medium de la representación y lo representado. Efectivamente, frente a un *trompe l'oeil* el espectador se engaña también en lo referente al medio, que no considera pictórico, y, por tanto, no cree encontrarse frente a una representación. Por el contrario, dicen los críticos, el espectador habitual de una pintura se hace cargo de la dualidad de medio y contenido de la representación y en eso consiste precisamente su experiencia estética.

Para los ilusionistas, el estado mismo de la ilusión impide ser consciente de su carácter ilusorio. Según Gombrich, uno de los mayores placeres proporcionados por el arte es el del paso entre la ilusión y la realidad. A este cambio se refería el historiador del arte Kenneth Clark cuando «trataba de observar qué sucedía cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión distinta de la realidad cuando daba un paso atrás»[5]. Clark afirmaba que las dos visiones eran incompatibles. Para Gombrich se trata de una imposibilidad psicológica, la de percibir dos objetos al mismo tiempo: la mancha de tinta y el objeto que representa, y, en particular, la imposibilidad de percibir el cuadro como un objeto en dos dimensiones y en tres simultáneamente. No se trata, por tanto, de negar la importancia de los aspectos materiales, técnicos y formales, sino al contrario, de constatar cómo contribuyen a la creación de la ilusión, en el caso del analista y de gozar de la diferencia y de la transición entre ambas para el receptor.

La creación de ilusión no depende del naturalismo de la representación, en tanto que lo entendamos como la semejanza objetiva entre la representación y lo representado. Para Gombrich entre los factores determinantes de la ilusión se encuentra el espectador. Sin su cooperación, no hay ilusión. La percepción no es ni en la vida ni el el arte el registro pasivo de las impresiones visuales, sino que la expectativa, basada en experiencias pasadas y en deseos respecto al futuro, y la colaboración del espectador son imprescindibles. Negarse a colaborar impedía a los primeros espectadores del

[5] Narrado en Gombrich, E., *Arte e Ilusión,* Barcelona, Gustavo Gili.

Impresionismo transformar las pinceladas y las manchas sobre el lienzo en una imagen de realidad, el color en luz, la superficie en profundidad. El factor subjetivo se hace crucial e ineludible y, al tiempo, el carácter fantasmal de la imagen artística es enfatizado al máximo: «La imagen, puede decirse, no tiene un anclaje firme en el lienzo, es sólo conjurada en nuestra mente»[6].

En el ámbito de la teoría de la literatura, los autores de la Estética de la Recepción, Iser en particular, han puesto de relieve la importancia de la colaboración del lector en un sentido inspirado en los escritos de Gombrich. Crear la experiencia de un mundo literario implica que el lector colabore con el texto para conjurar esta imagen. En la lectura del texto literario, la imposible dualidad que mantienen los ilusionistas se hace más problemática, porque parecen cualidades inherentes al texto literario el que llame la atención sobre sí mismo, bien por su ambigüedad semántica –y que, por tanto, exija dos interpretaciones al tiempo–, bien por su estructura sintáctica o fonética. Iser reconoce que «La necesidad de la ilusión en el proceso de formación consistente de la lectura no es discutible ni siquiera cuando el texto parece poner tal resistencia a la ilusión que nuestra atención se ve movida a buscar sus causas»[7]. Ahora bien, el proceso de tránsito entre la ilusión y la estructura del texto es igualmente ineludible. Lo cual hace que, en palabras de Iser, «en la lectura se revela claramente el estado transitorio de la ilusión»[8].

La visión de la literatura como ilusión, como creación de mundos de ficción en los que el lector se sumerge, perdiendo el sentido de la realidad, es, sin duda, la que se expresa con mayor fuerza en la literatura y la cultura occidentales. Don Quijote y Madame Bovary son los personajes que representan el poder de la ilusión y la frontera sutil que separa la ficción y la realidad. Pero también Marcel, el narrador de *En busca del tiempo perdido,* o la lectora de *Si una noche de invierno, un viajero* o tantos otros manifiestan la fuerza que tiene en nuestra cultura la consideración del arte como ilusión y, al mismo tiempo, cómo la observación del estado mismo de la ilusión es un tema recurrente. Quizá sea una respuesta a la imposibilidad de percibirnos presos de la ilusión lo que nos incline a crear imágenes de otros en esa situación.

La teoría del arte de E. H. Gombrich

Sir Ernst Gombrich es quizá el historiador y teórico del arte vivo más importante de este siglo. Pero además de ser el más citado de los autores

[6] Gombrick, *op. cit.*, p. 169. La imagen en las nubes.

[7] Iser, W., 1979, «El proceso de lectura», en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción,* Madrid, Visor, 1989, p. 157.

[8] *Ibid.*, p. 158.

contemporáneos en la bibliografía especializada es también el autor de uno de los libros sobre arte más vendidos y conocidos por el aficionado en general. Se trata de la *Historia del arte,* escrita tras el éxito alcanzado con una anterior de divulgación histórica, *La historia del mundo contada para niños.* El joven historiador del arte que escribiera estos libros, un vienés exilado en Gran Bretaña a causa del nazismo, habría de ser una de las personalidades claves del pensamiento contemporáneo sobre arte por otros trabajos. Son muy diversas las influencias presentes en su pensamiento: el ambiente intelectual y artístico que vivió en su juventud en Viena, la cultura clásica, la filosofía, el psicoanálisis, la psicología de la percepción o la iconología. Estas y otras influencias dotan a su obra de una complejidad y una variedad de perspectivas difícil de encontrar en otros autores.

El interés de Gombrich por el arte no se deja calificar de filosófico, por demasiado general, ni de histórico, ni tampoco de erudito, por demasiado particular. Para él, la existencia de las obras de arte no necesita de ninguna justificación, ni como forma de expresión de un espíritu filosófico o histórico, ni de una necesidad psicológica especial. Y, sin embargo, el comportamiento artístico está enraizado en las profundidades de la mente, en la forma de ser y de relacionarse de los humanos. A pesar de que no elabora una teoría antropológica sobre la esencia de lo artístico, es consustancial al pensamiento de Gombrich la idea de que el impulso artístico está presente desde siempre en la historia de la humanidad. Desde la sencillez de los movimientos rítmicos que mecen nuestra cuna o acompañan nuestros juegos infantiles hasta la complejidad de la música para concierto; desde los dibujos infantiles a la artesanía textil y a la pintura de caballete; en todos estos fenómenos de expresión artística encuentra Gombrich el desarrollo de una capacidad innata, que tiene que ver con la orientación espacial, el orden, el reconocimiento de objetos y expresiones y con el placer que provocan en nuestro organismo y nuestra mente.

A la confianza en explicaciones que podríamos llamar naturalistas acompaña la renuncia e incluso el rechazo de explicaciones «metafísicas» de la actividad artística. Quizá no sepamos por qué, ni para qué, existe el arte, no importa. Gombrich expresa su deseo de que tenga algo que ver con un tipo de experiencia especial, relacionada de alguna manera con el placer; reconoce que compromisos muy estrechos con la moral lo ahogarían y que una descripción adecuada del mundo se consigue mejor mediante otros medios, como la ciencia o la técnica[9]. Sin embargo, no considera que estas ideas conduzcan a una definición. No hay una esencia de arte. En realidad no existe el arte, sino sólo las obras de arte: objetos, procesos o fenómenos que provocan un placer que se experimenta en la sensibilidad, a través de la imaginación, o con el intelecto.

[9] *Ideals and Idols,* Londres, Phaidon, 1979. (*Ideales e ídolos,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.)

¿Por qué entonces una psicología del arte?, ¿para qué una teoría del arte? La pregunta necesita de otra formulación más precisa. En un sentido, la tendencia antimetafísica de Gombrich eludiría la respuesta a cuestiones tan generales; mas, en otro, a lo largo de sus escritos se repiten algunas afirmaciones y se aventuran algunas hipótesis sobre el tema que vale la pena tratar de resumir. Gombrich no es un psicólogo del arte, que estudiase la personalidad del artista o la respuesta estética en términos estrictamente psicológicos, sino un historiador que busca en la producción artística la expresión de mecanismos fundamentales de la mente y de la naturaleza humana.

Parece pues básico intentar dar alguna explicación sobre qué sea la naturaleza humana para nuestro autor. En primer lugar, hay que señalar que esta naturaleza humana no se concibe como algo dado, cuya esencia fuera atemporal y ahistórica, y que permitiera por tanto explicar todas las conductas desde la objetividad de las ciencias naturales. El hombre no está determinado por las leyes de la naturaleza, pero tampoco es un producto cultural, determinado por el ambiente o la sociedad en la que nace. No puede establecerse una diferencia tajante entre naturaleza y cultura, sino que procesos convencionales o aprendidos forman necesariamente parte de fenómenos aparentemente tan naturales como la percepción. Y, en sentido inverso, mecanismos naturales, perceptivos o psicológicos en general, no pueden obviarse en la producción y recepción de productos culturales. Por último, hay que señalar que la universalidad y el carácter abierto e indeterminado de la naturaleza humana no son una cuestión de hecho, sino más bien una opción moral y que, por tanto, «ser humano» significa también «deber ser humano» y «tener derecho a ser humano»[10]. El carácter ético de la naturaleza humana pertenece al ideal de «humanidad» que Gombrich ve nacer y crecer en la tradición cultural y artística occidental, a cuya defensa dedica una parte significativa de su producción.

En segundo lugar, Gombrich mantiene la idea de una psicología evolutiva, que parte de la hipótesis de que son las conductas adaptativas las que se imponen. Critica la noción empirista de mente, como una *tabula rasa* sobre la que se van imprimiendo nuestras percepciones y creencias, para defender la tesis de que, desde los procesos más sencillos, la mente actúa en algún sentido que no se ve perjudicado por el entorno. Por el contrario, las conductas poco adaptativas fracasan. De este modo se introduce uno de los elementos más recurrentes del pensamiento de nuestro autor, el de la falsación como método de aprendizaje. La mente no aprende por inculcación, sino a partir de esquemas que guían su percepción y comprensión de la realidad. Cuando estos esquemas, que actúan como hipótesis sobre el mundo,

[10] Gombrich cita un verso de Goethe, «Ser aquí un hombre es mi derecho», en el que «aquí» se refiere a la naturaleza, en «Relativism in the Humanities», en *Topics of our Time*, Londres, Phaidon Press, 1991, p. 43.

se manifiestan falsos o inadecuados, son abandonadas por otras. En este procedimiento de ensayo y error consiste la racionalidad de toda actividad humana, desde la perceptiva y de reconocimiento de objetos, a la artística o la científica[11].

Orden y significado

En el sentido más básico, producir e interpretar obras de arte consiste para Gombrich en producir y percibir orden y significado. Distintas formas artísticas enfatizan una u otra tendencia, cuyos extremos serían la pura ornamentación y la representación más realista, aunque ambas se encuentran a menudo interrelacionadas. Nuestra experiencia del arte, pero también del mundo, se basa en la percepción de significado y de orden. La tendencia a buscar uno u otro dirige y determina ya la percepción del mundo y en el arte encuentra una forma de expresión. Dos obras teóricas fundamentales de Gombrich exploran cada una de estas tendencias: *Arte e ilusión. Estudio en la psicología de la representación pictórica* (1960), que analiza la obra de arte como representación, y *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (1979), que estudia los principios presentes en la producción de la ornamentación. La repercusión de ambos ha excedido, con mucho, el campo de la psicología del arte. Además su influencia ha sido independiente, hasta el punto de que con frecuencia se obvia la concepción general del autor sobre el arte, en la cual los puntos de vista expresados en estas obras son complementarios.

La atención hacia la representación y el interés por la decoración están presentes por igual, aunque a veces en sentido opuesto, en el arte occidental. En la primera se expresa el impulso en pos del significado; en la segunda, en busca del orden. La idea tiene un antecedente conocido en la obra de Worringer, *Naturaleza y abstracción,* en la cual se trataba de mostrar cómo estos principios guiaban la actividad artística en función de la relación armoniosa o conflictiva del hombre con su entorno. De tal manera que el impulso «naturalista» se liberaba cuando el hombre se encontraba confiado en la naturaleza, en la que no percibía ninguna amenaza y con la cual empatizaba[12]. Por el contrario, cuando se siente amenazado por la naturaleza el hombre reacciona imponiéndole un orden, desde el cual dominarla, al menos intelectualmente, pero también aproximándola. Este es el principio de abstracción.

[11] La influencia filosófica más evidente en el pensamiento de Gombrich ha sido la de K. Popper. Defensor de una teoría falsacionista de la ciencia, según la cual las hipótesis científicas no se pueden verificar, sino sólo demostrarse falsas.

[12] El título en alemán de la obra de Worringer es *Abstraktion und Einfühlung,* en el que se recoge esta idea de simpatía (empatía) entre hombre y naturaleza como principio opuesto al de abstracción.

No existe una explicación de tipo parecido en Gombrich. Epocas y modas antidecorativas o antirrepresentativas se suceden en la historia del arte, sin que se trate necesariamente de impulsos contrarios ni favorecidos por factores históricos o sociológicos. Sin embargo, los que él denomina «islotes naturalistas» de la historia del arte, el arte Clásico y del Renacimiento hasta la Vanguardia, vienen a coincidir en su nacimiento al menos con períodos aparentemente optimistas y confiados de la historia occidental.

A pesar de que la historia de la representación en estos períodos sea la parte más conocida de la obra de Gombrich, el sentido de orden en el arte desarrolla el que es considerado por Gombrich «... el hecho más básico de la experiencia estética, el hecho de que el deleite se encuentre en algún lugar entre el aburrimiento y la confusión»[13]. Se trata de un orden que se busca en la variedad, que evita la monotonía y la uniformidad tanto como el caos. La repetición, el ritmo, es el fondo en el que se perciben los cambios, que sirven a su vez, como motivo de un nuevo orden. Sin embargo, el mero orden concebido como combinación de un motivo según una relación matemática no crea arte. El principio estético no es suficiente para que se hable de actividades artísticas. En lo que llamamos artes (bellas o aplicadas, tanto da) se encuentra presente en mayor o menor medida la relación entre el orden y el significado, o entre el orden y la imitación. En la actividad intencional en que consiste lo artístico ha de considerarse, además, el efecto sobre el espectador, la influencia del gusto (e incluso de la moda) y la historia interna del arte o del género en cuestión.

El sentido de Orden analiza estas entre otras cuestiones, inscribiéndolas en la tradición Formalista y destacando en ellas a A. Riegl y su «voluntad de forma» y H. Wölfflin y su «sentido de la forma». Fue sobre todo el primero quien mostró que también en las artes decorativas se expresaba el espíritu humano en toda su complejidad. Que en ellas se manifestaba, por tanto, un estilo y que poseían una historia. Riegl mostró que la utilización de la hoja de acanto en la decoración arquitectónica es continuada desde el arte egipcio hasta el árabe, y que sufre una evolución. Gombrich trata de encontrar los principios que rigen la representación geométrica y el arte decorativo y que explican su evolución. Continúa esa tradición de respeto y admiración por estas consideradas artes inferiores, cuyo principio, el sentido de orden, las emparenta directamente con la música, paradójicamente considerada el arte por excelencia en tantas ocasiones.

Arte e Ilusión

Arte e Ilusión es el libro más influyente de Gombrich y quizá el más citado en la bibliografía sobre historia y teoría del arte de las últimas décadas.

[13] *El sentido de orden*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 32.

Una vez constatada la historicidad de las formas de representación naturalista, que sólo aparecen en Occidente en el Arte Clásico y en el Renacimiento, *Arte e Ilusión* se pregunta por la evolución de este tipo de representación, ¿por qué la representación posee una historia? Es aquí donde surge el aspecto más conocido de la teoría de Gombrich. La representación visual tiene una historia porque la creación y la percepción de lo que llamamos con poco rigor parecido naturalista en la obra de arte no son naturales, sino básicamente convencionales, o mejor, aprendidas. La historia del arte occidental, en lo que a la representación visual del mundo se refiere, es la historia de este aprendizaje, mediante el cual el arte alcanza cada vez una mayor ilusión de realidad.

La representación visual sigue el ritmo de ensayo y error que en general guía todo nuestro comportamiento adaptativo y cognitivo. Una vez admitido que uno de los objetivos del arte, aunque no el único, es crear ilusión de realidad, la cuestión estriba en averiguar cómo se consigue. La idea vulgar de que la pintura consiste en la traducción al lenguaje pictórico de una imagen perceptiva del mundo es radicalmente criticada. Gombrich se basa en una psicología de la percepción que considera carente de sentido la idea de que exista algo así como una imagen mental del mundo exterior que se deje traducir a la superficie pictórica. Es un hecho que la percepción de los mismos objetos, colores o relaciones por individuos diferentes no conduce a la misma representación. Así, los paisajes de Poussin y de Constable consiguen crear ambos la ilusión de naturalismo; por otro lado, ambos artistas percibían básicamente igual la naturaleza y, sin embargo, sus imágenes varían considerablemente. Igual sucede con las pinturas de ambos respecto de una fotografía, o una fotografía en color respecto a una en blanco y negro. ¿Cuáles son las razones de esta disparidad?

En primer lugar, no es en absoluto fácil apresar esa, tan familiar en nuestro modo de hablar, imagen perceptiva. ¿Qué es lo que se pinta? ¿Lo que ve Constable o lo que ve Poussin? ¿O quizá lo que ve «un ojo inocente», un ojo liberado de los errores fortuitos de percepción, en la mejor o más neutra de las condiciones lumínicas, sin proyecciones psicológicas y sin prejuicios culturales? Pero ¿dónde está ese ojo inocente?, ¿por qué ha de ser inocente el ojo de Constable? El mito del «ojo inocente» es uno de los principales blancos de la crítica de Gombrich. Nuestras experiencias pasadas y nuestras expectativas, nuestros deseos y conocimientos determinan nuestra percepción del mundo. En cierta manera es cierto aquello de que sólo se ve lo que se quiere ver, o de que sólo se encuentra lo que se busca. Y lo que se busca son, según Gombrich, significados, objetos significantes, que sean algo para nuestra experiencia. Un ojo inocente sería en último término un ojo ciego, incapaz de seleccionar la información relevante del entorno. En la pintura de paisaje, por ejemplo, habría que decidir entre otras cuestiones entre la representación del color local o del atmosférico. El Impresionismo, que los visualistas caracterizaban como



producto de un ojo desinteresado y aconceptual, habría hecho también decisiones de este tipo.

En segundo lugar, las imágenes de autores distintos no coinciden porque, aunque todas sus percepciones coincidieran, el pintor no copia lo que ve sino que, en palabras de Gombrich, «el hacer precede al comparar». El artista no pinta lo que ve, sino que ve lo que pinta, de tal manera que sólo una vez que tiene una mancha sobre la tela podría compararla y decidir si se parece o no a lo que percibe. Pero ni siquiera hace eso: no compara dos imágenes, una material y otra mental, sino que examina la respuesta de un espectador (él mismo) ante lo pintado de tal manera que se reconozca en ella un parecido con la respuesta ante lo real. Su prueba de naturalismo no consiste en contrastar la imagen y el objeto con lo real, sino en conseguir un efecto de realidad en el espectador. La actividad del artista consistiría en partir de un esquema para con sucesivas correcciones acercarse a la ilusión que pretenda, en este caso de realidad.

En tercer lugar, la tarea del artista no consiste en copiar sino que debería en todo caso traducir su percepción al lenguaje de la representación. Como tal, el lenguaje del arte posee sus propias reglas, su historia y debe ser aprendido. Crear una ilusión de realidad es el objetivo que según Gombrich se persigue durante los llamados islotes naturalistas del arte occidental. En ellos, el artista pretendía crear para el espectador la ilusión de «estar allí», de ser testigo presencial de lo que se representa. Este objetivo manifestado en el arte Clásico y del Renacimiento hasta el siglo XX no es, sin embargo, el único ni el más importante para el arte. La función del arte en la sociedad no está predeterminada, ni los objetivos que en él se persigan. El cambio que se produce en Grecia en el siglo V a. C. hacia la consecución de una imagen naturalista, es, en opinión de Gombrich, un cambio revolucionario. Sólo se explica en el contexto social en que se produjo y en relación con un creciente interés por el cómo de la representación y no sólo por el qué se representa. Cambia la función del arte y con ella el sentido mismo de la representación y de la imagen. En contraposición al arte religioso del antiguo Egipto, cuyas imágenes pretendían ser «un conjuro para dominar la eternidad»[14], el arte Clásico es básicamente profano, pretende atrapar la apariencia de las cosas, ilusionar, como «un sueño para los que están despiertos»[15].

Representar fielmente la realidad, objetivo del arte otra vez desde el Renacimiento hasta la Vanguardia, no es, por tanto, una intención natural o esencial del arte. Sólo mediante el aprendizaje de una técnica y un procedimiento y dentro de una tradición es posible realizar y comprender lo que, sin embargo, nos parece casi automático. El artista no goza de una sensibi-

[14] *Arte e Ilusión*, p. 119.

[15] *Ibid.*, p. 120.

lidad especial ni de una capacidad expresiva innata, sino que aprende una técnica, domina un material, se enfrenta a un problema, y mediante la imaginación y la manipulación de una técnica y un lenguaje consigue crear obras que ilusionan.

Es un rasgo esencial de la ilusión que el sujeto crea que no se está realizando ningún trabajo de interpretación. Que la magia del arte consiste en que sin reglas nos coloca delante de un mundo, o mejor, nos introduce en él, como si fuera real. En lo que a la pintura se refiere la ilusión era explicada tradicionalmente recurriendo a la habilidad del artista para la creación de una copia perfectísima, un doble, de la realidad. Gombrich ha mostrado cómo eso no es posible. Cada imagen, por muy fiel a la realidad que parezca, puede ser la representación de infinitos estados de cosas. Las leyes más sencillas de la perspectiva nos dicen que la representación más naturalista, por ejemplo, podría ser tanto de un mundo de gigantes como de uno en miniatura –circunstancia que se aprovecha habitualmente en cine–. El espectador interpreta los signos sobre la tela, que sin su cooperación no dejarían de ser manchas sobre una superficie. La ilusión, dice Gombrich, consiste en creer que sólo una interpretación es posible, que la imagen lo es de un único y determinado estado de cosas. En último término, la ilusión permite que los signos se hagan tan transparentes que a través de ellos penetramos un mundo.

Los valores en el arte

Vamos a ver por último algunas de las ideas de Gombrich sobre la importancia moral del arte y su función en la sociedad. Es una preocupación constante en la obra del autor y está en la base de su interés por el resto de cuestiones historiográficas y teóricas. La relevancia del arte para la vida humana no estriba sólo en su poder para crear orden o para reproducir la realidad. El pensamiento de Gombrich está atravesado por una idea ética: en la historia del arte vemos encarnados valores. El arte los crea, los transmite o los critica y rechaza. Las obras de arte forman parte tanto del mundo de los hechos como del mundo de los valores. Por su parte, también la crítica y la historia están inevitablemente penetradas por ellos. La objetividad no es un rasgo, ni siquiera deseable, del mundo del arte. Existen, claro está, elementos de una obra que pueden juzgarse objetivamente, como la maestría o el dominio técnico. Sin embargo, no determinan el valor de la obra ni siquiera en un nivel muy bajo de análisis. Una obra puede ser perfecta técnicamente, pero no arriesgar nada formalmente o repetir estereotipos. La habilidad del artesano, la maestría del artista son la llave que conduce al mundo más etéreo del valor: «... hay una fuerza moral... en la creencia de que, al someternos a una gran obra de arte y explorar su infini-

ta riqueza, podemos descubrir la realidad de unos valores autotranscendentes»[16].

La importancia del arte, aisladamente y en el seno de la tradición, consiste principalmente en ser expresión de una forma de vida. En ella no puede fácilmente separarse lo ideal de los ídolos. La imposibilidad de una evaluación objetiva del arte y su historia permite que el esnobismo, los prejuicios o las modas sean acompañantes no siempre deseables pero ineludibles del mundo del arte[17]. Incluso el pluralismo que caracteriza el panorama artístico actual, criticable porque permite la proliferación de obras de poca o nula calidad al amparo del «todo vale», es síntoma de vitalidad. En él pueden nacer y cultivarse las mejores soluciones a un problema artístico. A pesar de la dificultad que conlleva, también en este ambiente puede y debe intentarse una crítica rigurosa, basada en principios compartidos en los que, por otro lado, descansa la posibilidad misma de una historia del arte.

Así pues, en la historia del arte se encarnan valores, distintos según la época, el gusto, o incluso la moda. Valores que se inscriben dentro de concepciones del arte y del mundo, intelectualistas o sentimentales, científicas o morales, políticas o privadas, racionalistas o irracionalistas. No se puede acotar un territorio propio del arte. Hasta el banal campo de la moda le es propio: la búsqueda de lo original, el conflicto de gustos, las envidias entre artistas... Y, sin embargo, «... la feria es preferible a la plaza del cuartel»[18]. Forma parte de su esencia un delicado equilibrio entre la virtud y la felicidad, que suele saldarse en favor de la segunda; y es que, para Gombrich, demasiada moral ahogaría el arte, como ahogaría el sentimiento por el que comienza toda admiración y reflexión estética, el amor.

Al mismo tiempo, para Gombrich, existe un núcleo de valores en la tradición humanista «sin los cuales no habría historia del arte»[19]. Se trata de aquellos sin los cuales sería imposible incluso concebirla. Son los que nos hacen preferir a unos artistas sobre otros, y señalar aquellos que definen el canon del arte. Son principios aceptados por un consenso que, sin embargo, cambia y es revisable. Es un consenso que implica también un compromiso con la tradición, en la que Gombrich percibe precisamente su carácter crítico y tolerante. Un consenso sin el cual sería imposible cualquier discusión sobre arte y cuyos principios, el antidogmatismo y la tolerancia, son también los valores esenciales del arte y la cultura.

Por último, habría que señalar que la transmisión de esos valores se realiza en la obra de mediante los procedimientos que tienden a crear ilusión, que también la expresión de valores y su interpretación está sujeta a las dul-

[16] *Ideales e Idolos*, p. 154.
[17] Cfr. «La lógica de La feria de las Vanidades», en *Ideales e Idolos.*
[18] *Ibid.*, p. 109.
[19] «Approaches to the History of Art», en *Topics of Our Time*, p. 73.

ces cadenas de la ilusión. Así termina *Arte e ilusión:* «Entre las manos de un gran maestro la imagen se hace translúcida. Al enseñarnos a ver el mundo visible renovado, nos concede la ilusión de penetrar en los dominios invisibles de la mente –sólo con que sepamos, como dice Filóstrato, cómo usar nuestros ojos»[20].

Bibliografía

AA.VV., *E. H. Gombrich,* Amsterdam, Stedelijk Museum, 1975. Arnheim, R. (1974), *Arte y percepción visual,* Madrid, Alianza, 1977. (1982) *El poder del centro,* Madrid, Alianza, 1984. (1985) *Nuevos ensayos en la psicología del arte,* Madrid, Alianza. Gombrich, E. (1950), *Historia del Arte,* Madrid, Alianza, 1988. (1951) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral, 1968. (1960) *Arte e Ilusión,* Barcelona, Gustavo Gili, 1979. (1966) *Norma y forma,* Madrid, Alianza, 1985. (1972) *Imágenes simbólicas,* Madrid, Alianza, 1986. (1976) *El legado de Apeles,* Madrid, Alianza, 1985. (1979) *Ideales e ídolos,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981; *El sentido de orden,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980. (1986) *Nuevas visiones de viejos maestros,* Madrid, Alianza, 1987. (1982) *La imagen y el ojo,* Madrid, Alianza, 1987. (1984) *Tributos,* México, F.C.E., 1992. (1987) *Reflections on the History of Art,* Oxford, Phaidon. (1991) *Topics of our Time,* Londres, Phaidon Press, 1991. Gombrich, H. E.; Black, M., y Hochberg, J. (1972), *Arte, percepción y realidad,* Barcelona, Paidós, 1983. Gombrich, H. E., y Eribon, D. (1991), *Lo que nos cuentan las imágenes,* Madrid, Debate, 1992. Gregory, R. L., y Gombrich, H. E. (1973), *Illusion in Nature and Art,* Londres. Lorda, J., *Gombrich. Una teoría del arte,* Barcelona, Eunsa, 1991. Woodfield, R., *Gombrich on Art & Psychology,* Manchester U.P., 1996.

[20] *Arte e ilusión,* p. 329.

La sociología del arte

Jaime Brihuega

En otra parte de este libro se ha descrito la génesis y desarrollo de la reflexión sobre las relaciones recíprocas entre la sociedad y el arte, así como el proceso de su constitución en punto de referencia fundamental para la estética, la teoría y la filosofía del arte. La consecuencia más palpable de que dicha reflexión se haya alojado en la raíz misma del pensamiento que se ocupa del arte es la manera en que ha afectado a la historiografía. El ejemplo más claro de esta contaminación lo constituye, bajo sus diversas formas, la llamada «sociología del arte»; más exactamente, las diversas transformaciones y ajustes metodológicos que la historiografía ha experimentado para poder indagar, de una manera eficaz, acerca de las relaciones arte-sociedad como problema tangible y afincado en la historia.

Sin embargo, y como si se tratara de un círculo que se cierra, cada vez que la historiografía ha querido dirigir su investigación hacia alguno de los múltiples vértices de esta problemática se ha visto forzada a recalar en una meditación previa, lo que ha acabado involucrándola en un viaje de vuelta hacia los fundamentos teoréticos donde se suscitó la necesidad de este tipo de investigaciones. Realmente, es fácil comprobar que no existe todavía trabajo vinculable al ámbito de la sociología o de la historia social del arte que no comience por una especulación metodológica, por algo que se acaba moviendo siempre entre la propedéutica, la epistemología, la crítica y la autocrítica y que, finalmente, se remata con el dibujo prospectivo del propio horizonte. Con ello se revelan los ecos de un cierto «síndrome de inconclusión disciplinar», sin duda fruto de las acusaciones y reproches que la sociología del arte está acostumbrada a recibir desde otras posiciones metodológicas, incluso tras su definitiva «normalización»[1]. Pero, también, consecuencia de dos parámetros fundamentales que, desde la primitiva sociología del arte hasta el presente, han ido densificando cuantitativa y cualitativamente el área de trabajo que cae bajo el paraguas de sus objetivos. Por un lado, existe el ambicioso entramado de factores que la sociología del arte

[1] También me he referido a este asunto en la introducción al apartado *Arte y sociedad*.

pretende poner en juego a la hora de trazar los modos y el significado de las relaciones entre la sociedad y el arte; algo que la hace desembocar en el territorio de un extenso marco antropológico donde economía, política, estructura social, lenguaje visual y el amplio espectro de los presupuestos ideológicos que articulan la realidad cultural forman un complejo tejido; dentro de él el hecho artístico se ve involucrado con toda su especificidad a cuestas. Por otro, la cuestión también se complica debido al desbordamiento del primitivo *corpus* sobre el que trabajaba la historiografía del arte, lo que se ha producido en virtud de la incorporación a sus objetivos de análisis de aquellas formas de expresión visual tradicionalmente menospreciadas en razón de su calidad o por su procedencia de los niveles medio y bajo de la cultura; algo que traza un hilo conductor sutil y complejo, pero coherente, entre las diversas formas de suburbialidad de la cultura visual que rodean aquello que entendemos por «arte con mayúsculas»: las manifestaciones visuales populares, marginales o secundarias del pasado y la poderosa cultura visual de comunicación de masas que se irá desarrollando hipertróficamente a lo largo de la Edad Contemporánea[2].

De estos dos factores se deriva el abundante repertorio de nuevos problemas que la historiografía del arte ha ido asumiendo al compás del desarrollo de sus perspectivas sociológicas y que, hoy, constituye ya un auténtico sistema de géneros o subgéneros capaz de articular buena parte de su identidad como discurso disciplinar. Por ejemplo, aquellos trabajos que versan sobre mecenazgo y coleccionismo, mecanismos de comitencia y mercado del arte, instituciones y situación social del artista, estructura sociocultural del público y de sus gustos, relaciones entre al arte y las diversas plataformas del poder, manifestaciones efímeras del arte, transmisión de las formas a través de los géneros menores de expresión visual, transformaciones de la estructura de categorización genérica del arte... Por sólo recorrer algunos temas universalmente admitidos como rúbricas para la investigación, incluso ajenos ya a los debates de fondo que siempre se han planteado en torno al grado de validez disciplinar de una sociología o una historia social del arte. Sin entrar tampoco en el amplio campo abierto por el estudio de los medios de comunicación visual de masas, desde el primitivo naipe xilográfico a la estética del videojuego (por citar dos vértices simétricos de una de las dimensiones de este campo de investigación). De hecho, resultaría desproporcionado incluso intentar trazar, en el espacio de estas páginas, una mínima cartografía de las cuestiones que la sociología y la historia social del arte han ido sedimentando sobre su propio horizonte disciplinar.

[2] Ya en 1941, el propio F. Antal valoraba la contribución de Warburg, entre otras cosas, porque había incorporado a la reflexión historiográfica «*no sólo las grandes obras de arte sino también otros trabajos pictóricos menores y estéticamente insignificantes*», enfrentándose a «*los límites artificiales entre los factores "puramente artísticos" y los "no artísticos" construidos por los historiadores*» (Antal, F., «Comentarios sobre el método de la historia del arte» (1941), *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, Comunicación, 1978, pp. 296 y ss.).

En el umbral de la «normalización» disciplinar de la sociología del arte. Antal y Hauser

Al hilo de su radicación en el orden teórico-especulativo, la reflexión sobre los nexos entre el arte y su contexto histórico cultural fue canalizándose hacia una investigación de realidades históricas concretas. Taine, Burckhardt, Proudhon, Guyau, Grosse, Plejanov, Hausenstein, Read, o Klingender señalaron hitos o escalones significativos en este proceso[3]. Pero es innegable que la trasposición del umbral de madurez disciplinar de la sociología y la historia social como instrumentos de la historiografía del arte habría de corresponder a dos autores inicialmente formados, paradójicamente, bajo del magisterio del formalismo de la Escuela de Viena: Antal y Hauser[4].

La obra del húngaro Frederick Antal tuvo una difusión muy tardía y la mayoría de sus investigaciones, realizadas en Alemania e Inglaterra, eran todavía inéditas cuando murió, en 1954[5]. Su fundamental *Florentine Painting and its Social Background*, escrito entre 1932 y 1938, no apareció hasta 1948[6] y el resto de sus textos, o se localizaban en publicaciones dispersas, o fueron compilados después de su muerte, o aún permanecen bajo la forma de manuscritos[7]. A pesar de estas circunstancias reductoras de su producción bibliográfica, el talante con que Antal despliega su posición metodológica no puede mostrarse más rico, lúcido y abierto[8]. Arte y sociedad se configuran en su obra como una totalidad tupidamente entretejida por principios causales, sin que por ello proceda a empequeñecer la identidad y la importancia de cada uno de sus factores constitutivos. Antal planteó una ruptura frontal con el aislacionismo de lo artístico practicado por el formalismo, edificando una óptica en la que economía, política, grupos sociales, instituciones, coyuntu-

[3] En la introducción al apartado *Arte y Sociedad* ya se hizo una somera alusión a los trabajos más significativos de estos autores y a su papel en el desarrollo e incorporación de este argumento al debate teórico.

[4] En sus hoy conocidos «Comentarios sobre el método en la historia del arte» (1941), Antal reconocía en Dvorâk el mérito de haber reclamado, ya en 1904, la superación del solipsismo formalista a que podían conducir concepciones como la de Wölfflin, ya que Dvorâk se había planteado que «explicaciones a fenómenos como la súbita emergencia de la pintura flamenca del siglo XV sólo podían encontrarse en los libros de historia económica» (trad. castellana en Antal, F., *Clasicismo y romanticismo, op. cit.*, p. 294).

[5] Cfr. el prólogo de D. Carrit, incluido en la mencionada edición de *Clasicismo y romanticismo.*

[6] La primera edición en castellano se remonta a 1963 (*El mundo florentino y su entorno social*, Madrid, Guadarrama). Posteriormente ha sido reeditada.

[7] Los trabajos publicados en *The Burlington Magazine* (entre 1935 y 1951), en *Art Buletin* (1948) y en *Kritische Beritche* (1928), se editaron bajo forma de libro en 1966 (corresponden a la ed. castellana mencionada en la nota 6). También existe versión castellana de sus *Estudios sobre Fuseli* (Madrid, Visor, 1987).

[8] Antal es siempre punto de referencia inicial para cualquier ensayo sobre sociología del arte. Para una visión sintética de sus aportaciones cfr. De Paz, A., *La crítica social del arte* (1976), Barcelona, G. Gili, 1979, pp. 50 y ss.

ra histórica o las diversas concreciones de la realidad cultural cimentan las bases de un artefacto, complejo y articulado, que funciona como un dialéctico proceso conformador de la naturaleza de los objetos artísticos en su materialidad y en su lenguaje formal, así como de la mentalidad de quienes los producen, los poseen, los instrumentan o los interpretan.

A pesar de haber inaugurado un modo de análisis e interpretación destinado a perpetuarse largo tiempo, gracias a la manera sistemática y rigurosa de abordar las perspectivas que él mismo iba abriendo, la conciencia de la necesidad de una metodología flexible se detecta enseguida en sus escritos. Cuando las exigencias del rigor científico que guían su pensamiento llegan hasta un punto en que la sensibilidad intuye un ámbito de sugerencias demasiado sutiles, Antal se detiene, ahonda en él y reniega de apresurados razonamientos causales, cerrados y concluyentes, dejando lúcidamente expeditos los caminos para la hipótesis e incluso para la reconsideración de los puntos de vista de metodologías antagónicas: «*El reconocimiento de la importancia del desarrollo social y de los diferentes tipos de enfoque para comprender la diversidad de los estilos y su evolución estilística no acarrea, naturalmente, una subestimación de los rasgos formales ni impide disfrutar su calidad, ni implica que han perdido su valor los resultados ya logrados por la literatura de la historia del arte, utilizando métodos formales*»[9]. En cualquier caso, su aportación fundamental consiste en esa manera en que dirigió la interpelación sociológica al arte: sobre circunstancias históricas concretas, atento por igual a las claves precisas facilitadas por la investigación positiva y al instrumental intuitivo de la sensibilidad, abriendo campos de investigación sin intentar desembocar en una totalización encorsetada del funcionamiento del hecho artístico, rechazando la acuñación de formulismos válidos para cualquier situación histórica. La proyección de los presupuestos allanados por Antal (explícita o no) se extiende hoy sobre la práctica totalidad de los diversos modos de actuación historiográfica.

Muy diferente es el que podría denominarse «caso Arnold Hauser». La obra publicada por este autor es muy voluminosa y su difusión inmediata llegó a ser verdaderamente gigantesca, como prueban créditos editoriales que aluden a millones de ejemplares distribuidos[10]. Estas circunstancias determinaron que, a lo largo de los años sesenta, la obra de Hauser adqui-

[9] «Consideraciones...» (*op. cit.*, p. 305). Además de advertirlo explícitamente, Antal mantuvo esta actitud en todos sus trabajos.

[10] A partir de 1938, comienza a trabajar en su *Historia social de la literatura y el arte*, que será publicada en versión inglesa en 1951, alemana en 1953 e inmediatamente traducida a 14 lenguas (la primera versión castellana la publica Guadarrama en 1957, reeditándose luego numerosas veces). En 1958 publica su *Introducción a la historia del arte* (Madrid, Guadarrama, 1961). En 1964, *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del mundo moderno* (Madrid, Guadarrama, 1965). En 1974 finaliza su ambiciosa *Sociologia del arte* (también traducida al año siguiente por Guadarrama).

riese el papel tópico de un paradigma ortodoxo de la sociología del arte, a lo que también contribuyeron un estilo literario asequible, un semblante teórico tranquilizadoramente totalizador y unos «cocientes hermenéuticos» simultáneamente sugestivos y digestibles, que fueron capaces de simular una madurez acelerada de esa identidad disciplinar de la sociología y la historia social del arte, sin embargo recién estrenada. De aquí nace la paradoja de la «ventura/desventura» de este historiador, también húngaro, formado consecutivamente con K. Mannheim, Wölfflin y Dvorâk, participante del círculo de Lukács, y definitivamente encuadrado en las direcciones teóricas del materialismo hacia 1924, durante su estancia en Alemania. Desde el momento mismo de su acelerada difusión, Hauser fue objeto simultáneo de culto y vituperio, emblema viviente de los horizontes abiertos al conocimiento por la sociología del arte y ejemplo de su ineficacia para quienes, de antemano, desconfiaban de ella. Es decir, propagador de la sociología del arte y pretexto para el intento de arrumbarla en vía muerta. Fue una situación que acabó perjudicando a su propio discurso teórico, pues cuando, en 1974, intentó abrirse a perspectivas múltiples y construir esa especie de «*summa* sociológica» que pretendió ser *Sociología del arte*, en realidad, era ya muy poco permeable a los complejos debates que a esas alturas se habían producido en el orden teórico y en otras perspectivas de la sociología. Dicha obra empezaba por una frase pretenciosa que en absoluto correspondía a la redundante reiteración de los primitivos argumentos que el texto desarrollaba: «*Publico esta obra en la creencia de ofrecer la primera discusión completa del tema. "Completa" significa aquí una presentación sistemática coherente, homogénea y exponente de un cuadro de conjunto de las cuestiones actuales y esenciales de la sociología del arte*»[11]. Incluso repasar el restringido abanico de referencias a pie de página resulta descorazonador, ya que parece encerrarnos en una partida de ajedrez jugada con muy pocas fichas.

A partir de un determinado momento, cualquier reflexión metodológica empezó a incluir una crítica al «sociologismo vulgarizador» encarnada en una crítica a las simplificaciones de Hauser y, sobre todo, a su sesgada atención a los problemas específicos del lenguaje visual. Pero hay más. Desde mediados de los años setenta se produce una situación contradictoria: mientras Hauser es ostensiblemente (o de una manera púdica) ignorado por el discurso teórico más avanzado, su bibliografía es masivamente manejada por amplios sectores de la historiografía meramente positiva, y sus presupuestos metodológicos utilizados por gran parte de la literatura de divulgación historiográfica, una vez desprovistos de la impronta ideológica de su base materialista. Las diversas distorsiones provocadas por estas circunstancias han terminado por eclipsar las innegables y fundacionales aportaciones que Hauser

[11] *Op. cit.*, p. 7.

realizó hasta los años cincuenta y motiva, de vez en cuando, algunos intentos de justa reparación[12]. En el contexto teórico-historiográfico español de los años setenta, esta situación puede detectarse con facilidad, ya que por razones socioculturales evidentes (valga la redundancia conceptual) se reprodujo en unos términos extraordinariamente burdos.

Algunas reacciones significativas frente al síndrome del «determinismo sociológico»

En un artículo publicado ya en 1940, Pierre Francastel escribió: «*Es absolutamente necesario tener en cuenta el hecho de que el arte, el modo figurativo, es tan necesario a las sociedades como el lenguaje discursivo y escrito*»[13]. Antes se ha dejado entrever que, a pesar de su éxito y proyección, el tipo de «historia social» puesta en pie por Antal y por Hauser estaba destinada a provocar un cierto espejismo de «desafecto» hacia la contundencia autónoma y los valores cualitativos de la identidad del arte. Daba la sensación, y en ocasiones esta sensación era justificada, que la reivindicación de su privilegiada dimensión como documento social, arrastraba hacia un inevitable menoscabo en la estimación de ese prodigioso universo, imaginario y nunca cerrado, que se abre tras la articulación de las formas. Similares motivaciones que las de Francastel[14] tuvo la reacción de Gombrich contra Hauser[15], o todavía resuenan en las palabras que J. Dauvignaud escribió, en 1967, abocetando una «sociología de lo imaginario»: «*Todo radica en eso precisamente: la obra de arte atañe infinitamente más que ese peso de carne que yo soy*»[16].

La sociología del arte proyectada por Francastel sitúa su punto de partida justo allí donde se había detenido la historia social. Su objeto privilegiado es la estructura de ese intangible lenguaje imaginario que emerge del entramado cultural, se constituye en lengua visual que circula por la imaginación colectiva y es capaz de concretarse en cada una de los objetos artísti-

[12] Valgan como simples ejemplos las revisiones positivas que de la significación de Hauser hacen E. Castelnuovo (*Arte, Industria y revolución,* 1985, Barcelona, Península, 1988, pp. 36 y ss.) o A. Boime (*Historia social del arte moderno,* 1987) (Madrid, Alianza, 1994, pp. 21 y ss.).

[13] Francastel, P., «Art et sociologie» (*L'Année sociologique,* 1940-48). Este y otros textos fueron revisados y compilados en el libro *La realité figurative* (París, Denoël, 1965. *La realidad figurativa,* Barcelona, Paidós, 1988, p. 49).

[14] Cfr. la introducción de su *Sociología del arte* (1970), Madrid, Alianza, 1972, pp. 7 y ss.

[15] Comenzaron a aparecer en *Art Bulletin,* en 1953, y luego se repetirían en 1963, en la primera edición de *Meditations on a Hobby Horse.* H. Deinhard opina que «*La irritación que el método materialista-dialéctico utilizado por Arnold Hauser provoca en el profesor Gombrich, le lleva tan lejos que hasta pone en duda la existencia del capitalismo*». Cfr. Deinhard, H., «Reflections on Art History and Sociology of Art», en *Art Journal,* XXX, 1975.

[16] Dauvignaud, J., *Sociología del arte* (1967), Barcelona, Península, 1969, p. 7. En la p. 25 desautoriza, ya crudamente, la historia social de Hauser.

cos que le sirven de soporte. A su vez, la dimensión sociológica de este lenguaje estriba en el hecho de que no se construye sobre un vacío especulativo, sino a partir del complejo conjunto de materiales culturales que le anteceden y a los que va a incorporarse, una vez consolidado, con la capacidad de dejar su impronta sobre la imagen colectiva del mundo. Este es el eje inalterable de la extensa bibliografía de Francastel, que se extiende entre finales de los veinte y 1970[17], el año de su muerte: «*Ninguna sociología del arte digna de ese nombre es, en definitiva, susceptible de desarrollarse sin una previa toma de conciencia del carácter específico del lenguaje figurativo, sin una toma de conciencia de la existencia de un pensamiento plástico irreductible a todo otro pensamiento*»[18]. Pero la significación de Francastel será tratada en otro lugar.

El rumano Lucien Goldmann habría de intentar también un ensanchamiento del alcance hermenéutico de la sociología materialista del hecho cultural, trabajando sobre todo en el campo de la teoría y la historiografía literaria[19]. Partiendo de lo que definió como una «homología» entre la estructura de la conciencia de un grupo social y la que rige el universo de la obra, Goldmann propone un «estructuralismo genético» según el cual los lenguajes adquieren un carácter específico, pero basado en su identidad como «visiones del mundo» asentadas sobre esa conciencia de los grupos sociales. Unas visiones que se manifiestan en conductas, conceptos y formas, dado que, para este pensador, toda práctica humana es por sí misma significativa. Así pues, presta una atención especial tanto a la psicología como al estudio de las estructuras del lenguaje, no entendiéndolas bajo una naturaleza de micromundos del sujeto o de globalizaciones abstractas (para Goldmann todo significante está determinado por su ineludible vocación significativa), sino en relación con su instalación en el cuerpo social, lo que de alguna manera conecta con la idea de que uno de los aspectos definidores del artista es su función de *medium* en la compleja trama de relaciones intersubjetivas. Con esta mirada específica sobre la literatura y el arte, Goldmann pretende vincularse a una concepción antropológica global: «*El análisis estructuralista-genético en historia de la literatura no es más que la apli-*

[17] Entre los libros más conocidos de Pierre Francastel, todos ellos traducidos al castellano, figuran: *Pintura y sociedad* (1951), Madrid, Cátedra, 1990; *Arte y técnica* (1956), Madrid, Debate, 1990; *La realidad figurativa* (publicado en 1965, recoge trabajos fechados entre 1940 y 1964), Barcelona, Paidós, 1988; *La figura y el lugar* (1967), Caracas, Monte Avila, 1969; *Historia de la pintura francesa* (1967), Madrid, Alianza, 1970; *Sociología del arte* (1970), Madrid, Alianza, 1972.

[18] Francastel, P., *Sociología del arte, op. cit.*, p. 39.

[19] Los trabajos más importantes de L. Goldmann son: *Investigaciones dialécticas* (1959), Caracas, Univ. de Venezuela, 1964; *Ciencias humanas y filosofía* (1960), Buenos Aires, Nueva Visión, 1968; *Para una sociología de la novela* (1964), Madrid, Ayuso, 1975; *Marxismo y ciencias humanas* (1970), Buenos Aires, Amorrortu, 1975. Una síntesis general de los presupuestos metodológicos de Goldmann en De Paz, A., *La crítica social..., op. cit.*, pp. 103 a 122; o en Leenhardt, J., « Pour une esthétique sociologique: Essai de la construction de l'esthétique de Lucien Goldmann», en *Revue d'Esthétique*, n.º 2, 1971, pp 113 a 128.

cación particular de un método general que, en nuestra opinión, es el único válido en las ciencias humanas. Es decir, consideramos la creación cultural como un sector, privilegiado sin duda, pero, no obstante, de la misma naturaleza que los demás sectores del comportamiento humano»[20].

Un nuevo giro en el abanico metodológico se produce como consecuencia de la amplia proyección de las orientaciones puestas en marcha por el sociólogo francés Pierre Bourdieu y sus equipos de trabajo[21]. Bourdieu desplaza la atención de la sociología del arte y la cultura visual desde el hemisferio de la producción material y la configuración ideológico-semiótica del universo estético hacia el de su asentamiento en el cuerpo social, en el que es recibido, interpretado y rearticulado como pauta de conocimiento y comportamiento sociocultural, asumiendo una naturaleza no lejana a la de un verdadero *ethos*. Todo ello en una íntima dinámica de transferencias y proyecciones mutuas entre el universo de lo estético y la estructura de dicho cuerpo social. El radio de acción de los planteamientos epistemológicos de este sociólogo rebasa con mucho el ámbito de los fenómenos altoculturales, para proyectarse sobre el amplio espectro de relaciones entre una colectividad sociológicamente estructurada con objetos, ideas, gustos y «estatutos socioculturales» de toda índole[22]. Sin duda como herencia rentabilizada de las concepciones goldmannianas. Su metodología se extiende desde la pura especulación teorética hasta el trabajo de campo basado en la macroencuesta[23], desde el análisis del comportamiento en la sociedad desarrollada hasta el que tiene lugar en sociedades de raíz más primitiva.

Bourdieu ha instrumentado una serie de herramientas conceptuales que han hecho fortuna en virtud de las ópticas de análisis que abren a la investigación[24]. Por ejemplo, el concepto de «campo intelectual», entendido

[20] Goldmann, L., *Para una sociología...*, *op. cit.*, p. 221.

[21] Entre las primeras aportaciones de Bourdieu al campo de la sociología del arte y la cultura merecen destacarse: «Champ intellectuel et projet créateur», en *Les Temps Modernes*, n.º 264, 1966; «Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», en *Revue internationale des Sciences Sociales*, n.º 4, 1968; «Sociologie de la perception esthétique», en VV.AA., *Les Sciences Humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, 1969; «Disposition esthétique et compétence artistique», en *Les Temps Modernes*, n.º 295, 1971; «Champ de pouvoir, champ intellectuel et *habitus* de classe», en *Scolies*, n.º 1, 1971; *Esquisse d'une théorie de la practique, précedé de trois études d'ethnologie kabyle*, Ginebra, Droz, 1972. Entre sus obras más recientes: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979), Madrid, Taurus, 1988; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), Barcelona, Anagrama, 1995.

[22] La extensa geografía de esta proyección quedó ya de manifiesto en una obra como *El oficio de sociólogo* (1973) escrita en colaboración con J. C. Chamboredon y J. C. Passeron (Madrid, Siglo XXI, 1994).

[23] Por ejemplo en *La distinción... (op. cit.)*, un trabajo basado en una amplia encuesta cualitativa, realizada en 1967-68 sobre más de 1.200 individuos (pp. 513 a 566).

[24] Nuevamente remito al libro de A. De Paz (*La crítica social...*), en el que se sintetiza la metodología de Bourdieu desde una perspectiva casi contemporánea a su espectacular despliegue inicial, por lo que casi funciona como «fuente primaria» para la reflexión sobre el proceso de consolidación disciplinar de la sociología del arte (*op. cit.*, pp. 123 y ss.).

como una compleja unidad integrada por productores, receptores y fracciones sociales implicadas en los mecanismos de comitencia y entretejida por las específicas configuraciones de lo artístico, aunque éstas partan del principio autonomía del arte, toda vez que el propio «campo» cristaliza como un artefacto autónomamente operativo[25]. El concepto de «competencia artística», que en palabras de A. De Paz se sintetiza como «*conocimiento preliminar de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo de los objetos cotidianos*»[26] (concepto fundamental para establecer la división entre los niveles alto-medio-bajo de la cultura visual). O la importante noción de *habitus*, definida por el propio Bourdieu como: «*un sistema de disposiciones duraderas y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir*»[27].

Expansión del horizonte metodológico

Progresivamente, la sociología del arte se irá liberando de los aspectos más inmediatos de ese acoso polémico que la acompañó durante los orígenes y llegará el momento en que acabe discurriendo por un cauce disciplinar normalizado, a la vez que enormemente elástico y consciente de su necesidad de funcionar en aleación continua con otras metodologías. No obstante, nunca perderá del todo su inveterado trasfondo crítico.

En 1968 y en medio de un clima apasionado en el que se están poniendo en tela de juicio gran parte de los valores de la cultura contemporánea, Jean Gimpel publica *Contre l'Art et les Artistes*[28]. Con un estilo vehemente y didáctico, el medievalista francés pasa revista a un boceto básico de los problemas acerca de la condición sociocultural del artista, desde Giotto hasta su propio tiempo. En su discurso, el argumento de la inserción del objeto artístico en los procesos económicos y sus implicaciones sobre esa definición del *prosopon* social del artista funciona como eje fundamental, reincidiendo monográficamente en una cuestión que constituye uno de los

[25] Cfr. «Champ intellectuel...» *(op. cit.)*.

[26] Cfr. De Paz, A., *op. cit.*, p. 132.

[27] «Esquisse d'une théorie...», *op. cit.*, p 17.

[28] *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*, Barcelona, Gedisa, 1979. Una década antes, Gimpel había publicado *Les bâtisseurs de cathédrales* (París, Ed. du Seuil, 1958), una obra clara, sintética y desmitificadora que versa sobre entramado económico, político, social e ideológico que rodeaba la maquinaria productiva de la arquitectura gótica.

locus habituales de la sociología del arte desde los orígenes[29]. El fenómeno del patronazgo y el coleccionismo ya venía siendo objeto de especial atención desde tiempo atrás y no sólo desde el campo de la historia social[30] pero, a partir de estos momentos, la estructura económica de la producción artística adquirirá una significación mucho más trascendente como objeto de estudio y, sobre todo, el valor de un instrumento privilegiado para el análisis crítico del presente del arte en la sociedad occidental. En 1967, por ejemplo, Raymonde Moulin publica un libro, hoy clásico, que analiza rigurosamente los mecanismos contemporáneos del mercado del arte y que estaría destinado a inaugurar una verdadera cantera metodológica: *Le marché de la production artistique en France*[31]. Tras él aparecerán una serie de trabajos que van desde la reflexión de orden teórico (lo intenta el de Heinz Holz, por ejemplo) hasta el simple manual introductorio (Poli, Hoog, etc.)[32].

Las consecuencias del desarrollo de este y otros campos de acción de la sociología y la historia social del arte, unidas al voluminoso equipaje conceptual promovido por la reflexión teórica, acabarían por determinar la multiplicación de su presencia metodológica, sobre todo desde finales de los años sesenta. Obras generales sobre arte contemporáneo como *Pintura y maquinismo,* de Marc le Bot, o *Teoría del arte de vanguardia,* de Peter Bürger, o incluso *Las vanguardias artísticas del siglo* XX, de Mario de Micheli, y *El arte moderno,* de Giulio Carlo Argan, por sólo citar ejemplos sobradamente conocidos, incluyen el planteamiento sociológico sobre las bases fundamentales de su discurso[33]. Una simple descripción nominal de esta primera expansión masiva de la perspectiva sociológica sobre los diversos campos de la historia del arte se haría interminable. Baste mencionar, como anécdota no exenta de amable ironía, que cuando Omar Calabrese escribe su obra *El lenguaje del arte,* invoca en la sociología del arte incluso el carácter de ante-

[29] Publicada igualmente en 1968, la espléndida *Historia de la arquitectura del Renacimiento* de Leonardo Benevolo (Madrid, Taurus, 1972), por ejemplo, muestra también una especial atención a este aspecto.

[30] Sobre este aspecto se habían publicado ya numerosos trabajos. Por citar algunos ejemplos clásicos: Schlosser, J., *Die Kunst und Wunderkammer der Spätrenaissance* (1908); Knoop, D., y Jones, G. P., *The medieval mason* (1933); Taylor, F. H., *The taste of angels* (1948) (*Artistas, príncipes y mercaderes,* Barcelona, L. de Caralt, 1960); etc. Sin embargo, todos ellos estaban escritos desde la perspectiva del humanismo erudito, debiendo esperar hasta los trabajos de Antal para que cobrasen relieve los términos puramente sociológicos del asunto.

[31] París, 1967, Seuil (existe una reedición de 1992, corregida y actualizada: París, E. du Minuit, 1992).

[32] Heinz Holz, H., *De la obra de arte como mercancía* (1972), Barcelona, G. Gili, 1979; Poli, F., *Producción artística y mercado* (1975), Barcelona, G. Gili, 1976; Hoog, M., y Hoog, E., *Le marché de l'Art,* París, P.U.F., 1991.

[33] Le Bot, M., *Pintura y maquinismo,* Madrid, Alianza, 1979; Bürger, P., *Teoría del arte de vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1987; De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo* XX, Córdoba (Argentina), Univ. de Córdoba, 1968. Argan, G. C., *El arte moderno* (1970), Valencia, F. Torres, 1975.

cedente de la semiótica del lenguaje visual[34]. Por ello sólo voy a recurrir ya a algunos ejemplos significativos.

En este sentido resultan especialmente interesantes y atractivas las formas de confluencia entre la sociología y la historia del arte que se han venido produciendo en los últimos veinte años, en la medida en que se benefician ya de este largo proceso de «destilación metodológica», heredado de las recurrentes apelaciones autocríticas a una lucidez flexible. Algo que se percibe, por ejemplo, en los trabajos del británico Michael Baxandall[35], capaces de moverse con agilidad discursiva entre el marco contextual que rodea la producción del objeto artístico y las categorías hermenéuticas de todo tipo a través de las que cada época recibe, interpreta y recrea las dimensiones lingüísticas, estéticas y simbólicas de dichos objetos. Tal vez su trabajo más sugestivo sea el que versa sobre lo que denomina «explicación histórica de los cuadros»[36], toda vez que atiende tanto a los problemas de la «verbalización» de las imágenes como a la incidencia de los estereotipos interpretativos que las rodean como estructuras de pensamiento afincadas en discursos históricos concretos[37].

Las investigaciones de Timothy Clark también arrancan de una metodología sociológica flexible, atenta tanto a lo genérico como a lo particular, específico e incluso excepcional, que emerge del análisis de las relaciones arte y sociedad; sin caer en las homologías previsibles que fascinaron a la sociología del arte en sus primeros tiempos. Sin embargo, Clark no tiene escrúpulos en reconocer que «*una de las fuerzas reales de la historia social del arte es que especifica abiertamente tales analogías* (se está refiriendo al establecimiento de una hipótesis de relación entre, por ejemplo, la composición del *Entierro en Ornans* y la ideología igualitaria de Courbet) *que, por burdas que nos parezcan tales analogías, son de alguna manera un paso hacia adelante en el lenguaje del análisis formal, precisamente porque hablan claramente de sus prejuicios..., mas intentaré que mi interpretación entre en contacto y en conflicto con otros tipos de interpretación histórica*»[38]. El proyecto de *Historia social del arte moderno* del profesor californiano Albert Boime, al que ya se ha

[34] Cfr. Calabrese, O., *El lenguaje del arte* (1985), Barcelona, Paidós, 1987, pp. 66 y ss.

[35] Entre los trabajos más importantes de Baxandall se encuentran *Giotto and the Orators* (1971), cuya traducción castellana por la editorial Visor está a punto de aparecer; *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972), Barcelona, G. Gili, 1978; *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980) o *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1985), Madrid, Blume, 1989.

[36] *Modelos de intención..., op. cit.*

[37] Sobre Baxandall volveremos a tratar en otro apartado.

[38] Clark, T. J., *Imagen del pueblo. Goustave Courbet y la Revolución de 1848* (1973), Barcelona, G. Gili, 1981, p. 11. Todo el primer capítulo de este libro (pp. 9 a 21) está dedicado a plantear sus hipótesis metodológicas. Otra obra importante de este autor es *The Absolute Bourgeois: Artist and Politique in France, 1848-1851*, Londres, 1973.

hecho referencia en otro lugar[39], también se inscribe en esta reciente línea anglosajona de renovación de la historia social del arte, como denotan sus propia palabras: «*Una obra de arte, al igual que el desarrollo de un solo día o de la vida de un individuo, incluye la historia del mundo y de la civilización. Pero, del mismo modo que un día se experimenta desde la perspectiva única de cada persona, así este libro intenta captar la perspectiva particular de un grupo social concreto de profesionales a los que conocemos como "artistas"... La actividad creativa es una de las formas de esta producción cultural; implica creaciones "espirituales" (incluidas en el tiempo y el espacio social) y la acción real de hacer cosas*»[40].

Los trabajos de Svetlana Alpers[41] parecen moverse en una dimensión distinta, ya que establecen un territorio básico de investigación, configurado en torno a un análisis de los modos de representación y la estructura gnoseológica del lenguaje visual a partir del que estos modos se han ido especificando. Un territorio alrededor del que giran los referentes culturales de toda índole: poesía, ciencia, técnica, religión, vida cotidiana, códigos gestuales... Las grandes rúbricas de la relación arte-sociedad son trascendidas y la reflexión da paso a un adentramiento minucioso en el interior del entramado cultural que teje la visión del mundo de una época. De esta forma dicha visión queda convertida, *a posteriori*, en un sofisticado observatorio de conocimiento sociológico, afincado en los estratos más íntimos de esa conciencia colectiva. Podría objetárseme que, en realidad, ni los trabajos de Baxandall o, sobre todo, los de Alpers son ya, estrictamente, «ejercicios de sociología o historia social del arte». Ello es cierto si atendemos con rigor a los objetivos predeterminado en la primera sociología (y entonces habría que descartar también a Francastel). Pero su verdadero destino como disciplina no ha sido el de constituirse en un pasaje de ida y vuelta para un viaje cómodo y sencillo entre el arte y su contexto. Muy al contrario, el sentido más razonable y a la vez más radical de la perspectiva sociológica se revela en su aleación con otros objetivos del análisis y en su capacidad de desembocar en el establecimiento de vínculos sutiles entre aspectos poco visibles o incluso residuales: la convicción de que las relaciones entre la sociedad y el arte no son reducibles a simplificadas ecuaciones mecánicas no conduce fatalmente a ignorar la existencia de dichas relaciones, sino a todo lo contrario, a descifrar esa complejidad intrínseca a su naturaleza e, incluso, su eventual e imprevisible carácter aleatorio.

[39] *El arte en la época de la revolución, 1750-1800* (1983), Madrid, Alianza, 1995. *El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815* (1990), Madrid, Alianza, 1996.

[40] *Ibid.*, p 19.

[41] Por ejemplo, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (1983), Madrid, Blume, 1987.

La cultura de masas como objeto privilegiado para una sociología del arte y la cultura visual

Desde su consolidación como disciplina, la historiografía del arte fue consciente de que le tocaba atender a todo lo que concernía a un determinado *corpus* de objetos, categorizados como «artísticos» siempre de antemano. Salpicados entre ese enorme conjunto de cosas había tímpanos románicos, cuadros concebidos como expresiones de una ideología cristalizada tras un concilio, pellejos pétreos que enmascararon la tectónica del hormigón romano, imágenes sobre pilonos destinadas a perpetuar durante milenios una determinada visión de este mundo y del otro, gigantescos lienzos colgados en exposiciones oficiales para ejemplificar los paradigmas de la excelencia moral y estética, incluso estampas devocionales o configuraciones visuales del cabecero de una cama, a través de las que el gusto era capaz de mostrar su evolución y ser rotulado con los nombres de sucesivos monarcas. Sin embargo, la historiografía ha tardado demasiado en darse cuenta de que, a partir de un momento histórico determinado, gran parte de aquellos objetos habían cedido la práctica totalidad de sus funciones entitativas a otros, configurados visualmente a través de nuevos medios y lenguajes: los que estaba generando la comunicación visual de masas. Yo afirmaría, incluso, que todavía se resiste a darse cuenta del todo.

El cartel, el cómic, la fotografía en todas sus formas, el anuncio publicitario, el diseño industrial, la imagen televisiva, el maquillaje visual que la iconosfera urbana soporta bajo el nivel de sus marquesinas, las vertiginosas transformaciones del vestuario y la ornamentación del cuerpo o las escatológicas mutaciones simbólicas de los vehículos... (por sólo mencionar algunos géneros de configuración objetual y visual desplegados a lo largo de la revolución industrial y de la era postindustrial) pasaron a ocupar buena parte del espacio funcional que en el orden antropológico-cultural había correspondido al arte. En su mayor parte, la historiografía ha seguido ocupándose de cuadros, esculturas, edificios singulares, o de sus herederos directos, sin verse obligada a una autocrítica que le permitiese salvar coherentemente su propia fractura epistemológica. En realidad, desde principios de siglo, esto es, en el inicio de su desarrollo más brillante, la óptica panorámica de la historiografía se muestra conducida por la pesada inercia de algo que, en el fondo, se ha reducido al mero tradicionalismo de un hábito genérico[42].

Con todo derecho, la cultura visual de comunicación de masas ha pasado a ser objeto de reflexión privilegiado para la sociología pura y dura, la psicología social o de la percepción, la semiótica, la teoría de la comunicación, la filosofía social, el *marketing*, o para el ámbito profesional que la produce.

[42] En la introducción al apartado Arte-Sociedad ya se ha aludido a la toma de conciencia de esta situación por parte del pensamiento que se ocupa del arte.

Se ha transformado incluso en objeto de coleccionismo o ha servido como material de trabajo para la creación artística[43]. Pero sólo a regañadientes logra integrarse en un mismo discurso con la historia de lo que disciplinarmente llamamos «arte»: en el hilo de ese discurso histórico cultural del que, realmente, procede.

Tal vez en este asunto radique la parte más inconclusa y, a la vez, el objetivo más inmediato del horizonte de expansión de la sociología del arte en su papel de método imprescindible para la historiografía. La bibliografía que el estudio de la comunicación visual de masas ha generado a estas alturas, desde los campos más diversos, es ya inmensa, mayor aún que la referida a muchos aspectos de la historia de los géneros artísticos tradicionales. Pero permanece como resultado de una actividad disciplinar en cierto modo ajena a la historiografía del arte. Si la sociología del arte tuvo en la base de sus primitivos fundamentos el ocuparse de las relaciones entre contexto social y cultura artística, tras la aparición y desarrollo hipertrófico de una cultura visual de comunicación de masas estaba destinada a volcarse sobre la totalidad de aquello en que la primitiva cultura visual se había transformado, intentando construir un discurso global capaz de deslizarse sin fracturas (y con la adecuación correcta en cada caso) entre el cuadro y el videojuego, que hoy coexisten de la misma manera en que lo hicieron, en su tiempo, la obra maestra y la burda estampa devocional que le había transmitido una parte de su configuración iconológica.

Con tanta oportunidad como lo hiciera Benjamin antes de la segunda Guerra Mundial[44], Umberto Eco transformó en argumento fundamental esta cuestión cuando, en 1964, redactó *Apocalípticos e integrados* recogiendo un criterio que ya estaba presente en muchos pensadores[45]. Por las mismas fechas, Roland Barthes escribió un texto que aún mantiene en pie toda su vigencia: «*EL NUEVO CITROËN. Se me ocurre que el automóvil es en nuestros días el equivalente bastante exacto de las grandes catedrales góticas. Quiero decir que constituye una gran creación de la época, concebido apasionadamente por artistas desconocidos, consumido a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero que se apropia, en él, de un objeto absolutamente mágico*»[46]. Sin duda, los trabajos de Eco y Barthes estuvieron presididos por un velado optimismo, connivente con la vocación alternativa de la sensibilidad del Pop-Art, que se amalgamaba obscenamente con el significado crítico de

[43] En el *assemblage* de la vanguardia histórica, el Pop-Art, etcétera.

[44] En la introducción al apartado arte-sociedad se han subrayado las aportaciones de Benjamin y Broch.

[45] Eco, U., *Apocalípticos e integrados* (1965), Barcelona, Lumen, 1995. Eco hace un especial hincapié en los trabajos previos de Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Cohen-Seat, MacLuhan, Friedmann, G. Dorfles y otros autores, que constituyen las primeras reflexiones importantes sobre el asunto (pp. 51 y ss.).

[46] Barthes, R., *Mitologías* (1967), México, 1991, p. 154.

sus propuestas. Pero, contando con las distantes coordenadas ideológicas de sus respectivos contextos, un mismo derrotero epistemológico une los escritos de aquellos con los que ha podido incluir Omar Calabrese, ya desde un tiempo más próximo a nosotros, en un libro como *La era neobarroca*[47]. Calabrese es capaz de trazar una misma reflexión estética pasando por los bronces clásicos de Riace, las películas «*peplum*» de Steve Reeves de los años sesenta, las de Rambo y Conan el Bárbaro y la cultura del *body building*. Esto sólo es posible partiendo, como parte el profesor italiano, de que «*por un lado, este libro quiere ocuparse del modo en que la sociedad contemporánea manifiesta sus propios productos intelectuales, independientemente de su cualidad y de su función; por el otro, vislumbra su horizonte común en el gusto con el que se expresan, se comunican y se reciben. Si quisiera resumirlo con un eslogan, diría que este volumen constituye el intento de identificar una "estética social"*»[48].

Bibliografía

Adorno, T. W., *Teoría estética* (1956-1969), Madrid, Taurus, 1980. Alpers, S., *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (1983), Madrid, Blume, 1987. Antal, F., *Clasicismo y Romanticismo* (recopilación de varios textos), Madrid, Comunicación, 1978; *La pintura florentina y su entorno social* (1947), Madrid, Guadarrama, 1963. Arvatov, B., *Arte y producción*, Madrid, Comunicación, 1973. Baxandal, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972), Barcelona, G. Gili, 1978; *Modelos de intención* (1985), Madrid, Blume, 1989. Benjamin, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973. Boime, A., *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la Revolución* (1987), Madrid, Alianza, 1994. Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), Barcelona, Anagrama, 1995. Castelnuovo, E., *Arte, industria y revolución* (1985), Barcelona, Nexos, 1988. Clark, T. G., *Imagen del pueblo. Goustave Courbet y la Revolución de 1948* (1973), Barcelona, G. Gili, 1981. Drew Egbert, D., *El arte y la izquierda europea* (1969), Barcelona, G. Gili, 1981. Di Formaggio, D., *Arte*, Barcelona, Labor, 1976. Francastel, P., *La realidad figurativa* (1965), Barcelona, Paidós, 1988; *Pintura y sociedad* (1951), Madrid, Cátedra, 1990; *Sociología del arte* (1970), Madrid, Alianza, 1972. Gimpel, J., *El artista, la religión del arte y la economía capitalista* (1968), Barcelona, Gedisa, 1979. Goldmann, L., *Las ciencias humanas y la filosofía* (1961),Buenos Aires, Nueva Visión, 1968. Gubern, R., *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gili, 1992. Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte* (1951), Madrid, Guadarrama, 1957; Madrid, Debate, 1998; *El Manierismo. Crisis del renacimiento y origen del mundo moderno* (1964), Madrid, Guadarrama, 1965; *Sociología del arte* (1974), Madrid, Guadarrama, 1975. Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno* (1989), Madrid, Visor, 1995. Lukács, G., *Estética* (1963), Barcelona, Grijalbo, 1965. Marx, K., y Engels, F., *Sobre literatura y arte*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Morawski, S., *Fundamentos de estética* (1974), Barcelona, Península, 1977. Morris, W., *Arte y sociedad industrial*, Valencia, F. Torres, 1975. Moulin, R., *Le marché de la production artistique en France*, París, E. De Minuit, 1992. De Paz, A., *La crítica social del arte* (1976), Barcelona, G. Gili, 1979. Plejanov, Y., *El arte y la vida social* (1912), Barcelona, Fontamara, 1974. Read, H., *Arte y Sociedad* (1936), Madrid, Guadarrama, 1970. Taine, H., *Filosofía del arte* (1881), Barcelona, Iberia, 1960. Tarabukin, N., *El último cuadro*, Barcelona, G. Gili, 1977. Della Volpe, G., *Historia del gusto* (1957), Madrid, Comunicación, 1972; *Crítica del gusto* (1960), Barcelona, Seix Barral.

[47] Cfr. Calabrese, O., *La era neobarroca* (1987), Madrid, 1989.
[48] *Op. cit.*, p. 14.

Pierre Francastel

Jaime Brihuega

Pierre Francastel (1900-1970) ha desempeñado un papel muy señalado en el proceso del que se desprende el estado actual de la sociología del arte. A lo largo de más de cuatro décadas, su trabajo ha sedimentado una extensa (e intensa) bibliografía capaz de aportar a la historia del arte perspectivas y modos de análisis que aún permanecen indelebles, por encima de las críticas y revisiones a que cualquier propuesta metodológica se ve sometida desde el momento mismo en que es expuesta a la mirada científica. Hacia 1927 comienzan a aparecer sus primeros escritos, como es el caso de «Note sur la décoration de la chambre de la reine au XVIIIème siècle»[1] y, en 1930, presenta su Tesis sobre la escultura de Versailles[2]. Desde entonces, su producción continuará fluyendo ininterrumpidamente hasta el último libro, *Sociología del arte*, que ve la luz el mismo año de su muerte. El magisterio de Francastel también fue considerable y supo crear un halo de influencias que desborda, con mucho, el marco de eso que solemos llamar «escuela». Trabajó durante seis años en el *Institut Français* de Varsovia, fue profesor en la Universidad de Estrasburgo y Director de la *VIª Section de L'École Practique des Hautes Études* donde ocupó, desde 1948, la Cátedra de Sociología del Arte. Los escritos que ahora nos interesan son, precisamente, los realizados a partir de los años cuarenta, ya que en ellos desarrolla sus peculiares aportaciones a una interpretación del arte a partir de sus específicas formas de relación con el entorno cultural y social.

Entre estos trabajos, los más difundidos son: *Pintura y sociedad* (1951), *Arte y técnica* (1956), *La realidad figurativa* (publicado en 1965, recoge trabajos fechados entre 1940 y 1964), *La figura y el lugar* (1967) y *Sociología del arte* (1970)[3]. En todos estos libros, elaborados a lo largo de casi tres décadas, se advierte un hilo conductor común que da forma al núcleo fundamental de la nueva óptica por él incorporada a la sociología del arte. Si hubiera que sintetizar en pocas palabras este centro de gravedad del pensamiento fancasteliano, podría decirse lo siguiente:

[1] En *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine et Oise*, Versailles, X-XII-1927.

[2] *L'Esculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution di goût français classique*, París, 1930, D. Morancé.

[3] Todos estos libros están traducidos al castellano y han tenido sucesivas ediciones: *Pintura y sociedad* (1951), Madrid, Cátedra, 1990; *Arte y técnica* (1956), Madrid, Debate, 1990; *La realidad figurativa* (publicado en 1965, recoge trabajos fechados entre 1940 y 1964), Barcelona, Paidós, 1988; *La figura y el lugar* (1967), Caracas, Monte Avila, 1969; *Sociología del arte* (1970), Madrid, Alianza, 1972. También se han traducido *Historia de la pintura francesa* (1967), Madrid, Alianza, 1970, y *El retrato* (realizado en colaboración con Galienne Francastel), Madrid, Cátedra.

Por su específica condición, la obra de arte consiste en un «objeto» portador de la proyección articulada de una «lengua visual». La configuración material y el estatuto funcional de dicho objeto es el resultado de las capacidades técnicas y las necesidades simbólicas de una determinada sociedad. En cuanto al lenguaje, posee la naturaleza de un verdadero «pensamiento visual», capaz de existir como una estructura incorporada a la mentalidad colectiva y de cobrar forma al concretarse en cada obra. Como cualquier pensamiento, está dotado de una capacidad evolutiva cuyo proceso, extendido en el tiempo, permite que nuevas estructuras coexistan con viejos modos de percepción y representación hasta que los van desplazando, para luego entrar en asociación con las formulaciones sucesivas. Como consecuencia, las relaciones entre la sociedad y el arte no se establecen sólo en el campo de los procesos materiales de la producción o en los de la acción recíproca entre la ideología dominante y los contenidos de la obra. Suponen un intercambio más multiforme y profundo, asentado sobre ese fragmento de territorio imaginario en que cada obra consiste y en el del imaginario colectivo que sucesivas obras, a su vez, contribuyen a ir reconfigurando.

En cierto modo, este ensanchamiento dimensional del horizonte de objetivos y referentes a la hora de acometer la interpretación de la obra de arte, es el fruto de haber hecho permeables las primitivas sociología e historia social del arte a los métodos y expectativas abiertos por la iconología, el estructuralismo o incluso la antropología[4]. En cualquier caso, lo que se acaba revelando como fundamental en Francastel es esa contundente advertencia sobre la especificidad de lo artístico que dirige contra el corazón mismo del terreno disciplinar de la sociología del arte.

En *Pintura y sociedad* Francastel se centró en «*un aspecto del vasto campo de las relaciones entre la sociedad y el arte*»[5] que luego sería un verdadero *leitmotiv* en todos sus trabajos: el sistema de representación espacial del Renacimiento y su evolución, destrucción y reconfiguración, desde el momento mismo de su surgimiento hasta el tiempo de las vanguardias. Ya en este libro, sitúa en las sucesivas formas del pensamiento espacial las claves fundamentales para comprender algo que «*no es en sí mismo una realidad*» sino «*la experiencia misma del hombre*»[6].

La siguiente obra publicada por Francastel fue *Arte y técnica*, cuyos objetivos dejó claros el propio autor: «*Habiendo escrito ya un libro sobre el problema del Espacio, éste tratará del Objeto plástico... la obra de arte es, en efecto, un objeto en el sentido más material, más concreto del término. Es, si se quiere, una cosa*»[7]. Si en el libro anterior había propuesto la indagación de las claves culturales propias de estructuras situadas en el interior de una dimensión imaginativa, en éste intenta desentrañar las relaciones dialécticas que la arquitectura o las artes plásticas entablan, tanto en su fisicidad como en su lenguaje, con un entorno de conocimientos, discursos y prácticas de carácter tecnológico o, simplemente, técnico. Persuadido del peligro de establecer homologías trivializadoras, intenta advertir sobre la complejidad que dichas relaciones entrañan: «*Sería arriesgado aceptar simplemente esa idea de una identidad general entre todos los productos de la actividad del hombre, sea*

[4] En *Arte y técnica (op. cit.)*, por ejemplo, son frecuentes las referencias a Levi Strauss, Griaule o Marcel Mauss.
[5] *Pintura y sociedad, op. cit.*, p. 11.
[6] *Ibid.*, p. 37.
[7] *Arte y técnica, op. cit.*, pp. 12 y 113.

cual fuere... Parece, por tanto, indispensable cerner al máximo esa noción del objeto plástico, por la que se establece una de las relaciones más concretas entre la obra de arte y los demás productos de la actividad humana»[8]. Visto desde nuestros días, *Arte y técnica* muestra tal vez un exceso de paralelaje entre el discurso del arte y el de la técnica, posiblemente fruto de una lectura demasiado lineal de ambos procesos evolutivos. Algo de lo que suelen pecar muchas perspectivas y discursos historiográficos de mediados de los años cincuenta.

La *Realidad figurativa* es una amplia recapitulación de artículos escritos entre 1940 y 1964, en la que se pasa revista a un mosaico de temas variados cuyo conjunto muestra la extensión y también los límites de la sociología del arte francasteliana. Algo que quedaba bien explícito en el prólogo escrito en 1965: «*Este libro extrañará a todos los especialistas. No se encontrará en él ni sociología, ni historia, ni historia del arte en el sentido ordinario de la palabra... plantea un cierto numero de problemas capaces orientar la reflexión*»[9]. Las partes tercera y cuarta del libro cometen los problemas favoritos de Francastel: mecanismos de la figuración, imaginación mítica, arte efímero, relaciones culturales extrínsecas de los aspectos escénico-narrativos del lenguaje figurativo, etcétera.

Quizá su trabajo más atractivo y articulado sea *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento.* Partiendo de una plataforma hermenéutica asentada en «*las condiciones generales de la producción y la concepción de la obra de arte*», va delimitando una serie de nociones y operaciones analíticas fundamentales que todavía siguen mostrando la riqueza de su capacidad operativa. Por ejemplo:

– Identificación de la obra de arte como un «objeto de civilización», funcional y simbólicamente adjetivado, sobre el que se representan ideas, seres y cosas que, a su vez, también son expresados e interpretables como esterotipos, mitologemas y objetos, «de civilización».

– Disposición polisémica de la obra de arte, que delata la estructura socioculturalmente diversificada de su recepción por el público, en función de la naturaleza y el grado en la posesión de los códigos interpretativos.

– Acuñación de los conceptos «espacio figurativo» y «lugar figurativo», concebidos homológicamente a lo que en la lingüística estructural significan los de «lengua» y «habla».

– Indagación sobre el potencial significante de objetos de civilización patrimónicos de un contexto sociocultural determinado (o heredados por él del pasado y reinterpretados), como hace con la *màndorla*, la *nùvola*, la espuela de oro, la gruta de cartón, la pértiga de hierro y el carro procesionales, el espejo, o la *rocca.*

– Atención a la confluencia, sobre una misma obra, de pensamientos, mitos y tradiciones del presente y del pasado, así como a la capacidad que éstos muestran para funcionar bajo las claves de una relectura.

Sociología del arte marca el punto final de la obra de Francastel. Comienza con una nueva toma de posición frente a las metodologías sociológicas de Hauser y Antal, que considera establecedoras de artificiales relaciones entre aspectos restringidos del arte y sesgadas fabulaciones del discuro histórico. Sin embargo, este últi-

[8] *Ibid.*, p. 112.
[9] *La realidad figurativa, op. cit.*, p. 11.

mo trabajo no hace sino volver a sintetizar cuestiones y perspectivas ya desarrolladas en obras precedentes. Y es que las virtudes de la obra francasteliana entrañan, curiosamente, sus límites. La defensa a ultranza de la especificidad del lenguaje artístico, como crisol imaginario donde se funden cultura y pensamiento, hizo que Francastel se moviese a base de inmersiones profundas en aspectos fundamentales de la historia del arte pero, al fin y al cabo, aspectos fragmentarios del extenso campo de fenómenos que dicha historia supone. Ofrece horizontes muy ricos por su capacidad de despertar expectativas, pero renuncia a considerar, a la luz de sus frutos, cuestiones fundamentales que la sociología y la historia social del arte habían planteado ya sin haber llegado a encararlas satisfactoriamente. Tal vez fuera éste el proceder más adecuado para la coyuntura en que se encontraba el proceso de desarrollo disciplinar de la sociología del arte hasta los años setenta, en la medida en que ha impulsado el posterior proceso de diversificación en líneas de análisis que, hoy, nos permiten ya contar con amplias perspectivas de conjunto.

Bibliografía

P. Francastel, *La figura y el lugar,* Caracas, Monte Avila, 1969; *Sociología de arte,* Madrid, Alianza, 1972; *La realidad figurativa,* Barcelona, Paidós, 1988; Arte y técnica, Madrid, Debate, 1990; *Pintura y sociedad,* Madrid, Cátedra, 1990.

Michael Baxandall

Javier Brihuega

En el último cuarto de siglo, las aportaciones al enfoque de la historia del arte desde sus coordenadas sociológicas han alcanzado un considerable grado de madurez, perceptible en la manera en que se van explorando, sutilmente, aquellos ángulos muertos generados por el esquematismo de las primeras fases de fraguado disciplinar de la sociología y la historia social del arte. Sin duda, esta situación es consecuencia de un lento proceso de sedimentación reflexiva, al hilo del que los sucesivos modos de abordar el asunto de las relaciones entre la sociedad y el arte han ido depurando su eficacia, al tiempo que ajustaban autocríticamente dicha capacidad en relación al resto de las metodologías. En la medida en que el conjunto de estas nuevas aportaciones muestra hoy una cartografía fraccionada en multitud de incursiones a pequeña escala (minuciosas y altamente sofisticadas en el alcance de sus resultados pero renuentes a desbordar su específicos campos de operaciones), no sería del todo aventurado suponer que se estén preparando las condiciones para que, en breve, desde la óptica de la sociología y la historia social del arte se produzcan nuevas visiones globalizadoras del hecho artístico, legitimadas esta vez por el carácter sosegado y lúcido de sus instrumentos de reflexión. No me refiero a un movimiento pendular de regreso, propio de esa frustrante «nostalgia de sistema» a la que a veces he hecho mención, sino a una proyección expansiva como las que, desde otras vertientes metodológicas, se han producido en diferentes ocasiones. Esta reflexión preliminar es necesaria para situar a Michael Baxandall (Cardiff, 1933), claro exponente de esa generación que, durante los años setenta y ochenta, ha trabajado sobre cuestiones muy precisas y atenta a las perspectivas abiertas por ópticas de análisis diversas.

Formado en las universidades de Cambridge, Pavía y Múnich y en el *Warburg Institute* de Londres, en los años sesenta fue *Assistant Keeper* en el Departamento de Arquitectura y Escultura del *Victoria and Albert Museum.* Actualmente, Baxandall es profesor de Historia de la Tradición Antigua en el Instituto Warburg y también imparte su docencia en la Universidad de Cornell. Al margen de numerosos trabajos y artículos[1], Baxandall ha publicado algunos libros que ilustran significativamente esos nuevos modos de enfoque de la cultura artística en función de sus condiciones sociales: *Giotto and the Orators* (1971)[2], *Painting and Experience in Fifteenth*

[1] Por ejemplo (y en relación con el tema que nos concierne), «The langage of Art History», en *New Literary History* X, 1979, pp. 453 a 465.

[2] *Giotto y los oradores,* Madrid, Visor, 1996.

Century Italy. A Primer in the Social History of Pictural Style (1972)[3], *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980) y *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (1985)[4]. Baxandall da un giro, por otra parte esperado, a su metodología en el último libro publicado hasta el momento, *Shadows and enligh tenment*[5] en el que analiza, tal como dice en sus primeras frases, el problema de las sombras y su incidencia en la experiencia visual a partir de un estudio exhaustivo de las teorías de la luz y de la sombra en el siglo XVIII, que compara con su representación pictórica.

Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento fue un trabajo encaminado a «*mostrar cómo el* estilo *de las imágenes visuales constituye un material de estudio apropiado para la historia social...* (pues los hechos sociales) *conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales, distintivos, y estos hábitos y mecanismos visuales se convierten en elementos identificables en el estilo de un pintor*»[6]. Su afirmación más rotunda se resume en que «*el campo de la historia social y de la historia del arte constituyen un* continuum»[7]. En este libro, Baxandall plantea diversas formas de acceso al análisis de ese condicionamiento social del arte. Primero acomete el marco de relaciones generado por los mecanismos de producción artística y, partiendo de las coordenadas primarias de la inserción del objeto en los procesos económico-comerciales (tipología del encargo, formas jurídicas de contrato, etc.), planea sobre aspectos tan fundamentales como la evolución de la consideración sociocultural del artista o las mutaciones del «valor artístico» a la luz de las dialécticas «habilidad-creatividad» y «percepción de cualidades materiales-percepción de cualidades intangibles»; la oportuna utilización de las fuentes documentales aboca en una convincente claridad del discurso. En segundo lugar (recogiendo la herencia francasteliana), desplaza el eje de la atención hacia los modos visuales y culturales de la producción y recepción de las categorías espacio-temporales del pensamiento figurativo asentados en los diversos estratos en que se articula la mentalidad colectiva, lo que le lleva a desembocar en una indagación sobre el abanico de funciones desempeñadas por las imágenes pictóricas, tanto en los diversos órdenes del conocimiento como en el de la información, la emocionalidad, la moralidad o la capacidad de constituir hitos acumulables en la memoria; igualmente, esta indagación se apoya en documentos que vinculan el arte con el resto de las estructuras culturales activas en la mentalidad colectiva. Finalmente, Baxandall entra en lo que constituye su aportación más novedosa, al establecer puentes de relación entre el lenguaje visual y sus eventuales verbalizaciones escritas. Conceptos y categorías fundamentales para abordar la significación de la cultura visual del primer Renacimiento (naturaleza, relieve, pureza, facilidad, perspectiva, gracia, adorno, variedad, composición, escorzo, color, dibujo, dificultad, prontitud, afectación, devoción...) se transforman así en claves y códigos doblemente interpretables: a través de la imagen y a través de la palabra. Queda pues constituida una especie de polígono relacional capaz de establecer pilares muy sólidos para la interpretación

[3] Trad. castellana, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, G. Gili, 1978.

[4] Trad. castellana, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989.

[5] Trad. castellana, *Las sombras y el Siglo de las Luces*, Madrid, Visor, 1998.

[6] *Op. cit.*, p. 13.

[7] *Ibid.*, p. 14.

de la pintura del *quattrocento,* desde nuestras propias categorías cognoscitivas contemporáneas:

[Lenguaje visual<->Verbalización escrita (renacentistas)]
―――――――――――――――――――――――――――
[Lenguaje visual<->Verbalización escrita (contemporáneas)]

Baxandall no abandona esta última perspectiva en razón del vasto ámbito de problemas a que su aplicación sistemática conduce, ya que constituye, precisamente, uno de los argumentos centrales de *Modelos de intención*: «*El problema aquí es la interposición de palabras y de conceptos entre la explicación y el objeto de ésta* (los cuadros)... *Nosotros explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros –o, más bien, explicamos cuadros– sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal... La descripción es el objeto mediador de la explicación...*»[8]. Sin abandonar este núcleo argumental de la meditación, esta vez el libro plantea un recorrido por la historia del arte más amplio que en otras ocasiones. A partir de ejemplos concretos (el puente de Forth de B. Baker, el retrato de Kahnweiler de Picasso, la «Dama tomando el té» de Chardin y el «Bautismo de Cristo» de Piero della Francesca) logra articular un larvado discurso diacrónico (el orden cronológico de la exposición está conscientemente alterado) que alberga una metáfora de la propia evolución histórica. La conclusión de Baxandall es clara: «*Si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas, lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente interpretativa*»[9].

Pero tanto el preámbulo como la propia estructura de este libro son sólo un pretexto inicial que llevan a Baxandall al planteamiento de una amplia gama de problemas, cuyo trasfondo es una reflexión sobre parámetros fundamentales de la hermenéutica del objeto artístico. Por ejemplo, lo que concibe como una oposición disyuntiva entre la interpretación nomológica y la teleológica, esto es, entre una explicación de los hechos humanos por causas debidas a leyes generales y extrínsecas y la que atiende directamente a los propósitos de su autor directo[10]. Un tema que despliega con el puente Forth y que vuelve a abordar al hilo de la reflexión sobre la noción de «intención» en el caso de Picasso: «*Una respuesta parcial preliminar sería que Picasso, cuando menos, formuló los suyos propios* (cometidos y condiciones)... *Sin embargo, si hemos de pensar en Picasso como el que formuló sus propia condiciones, lo hizo como un ser social en circunstancias culturales*»[11]. También acomete la relación entre los pintores y el pensamiento filosófico, desarrollándola a través de un escrupuloso cotejo entre la pintura de Chardin y las teorías de Locke acerca de la percepción. Finalmente, en el caso de Piero della Francesca, reflexiona sobre la distancia que separa nuestro contexto cultural como seres que interpretan del que enmarca a los artistas que son objeto de una interpretación, es decir, sobre la acción de esta distancia en la mediatización de todo proceso hermenéutico.

[8] *Ibid.,* pp. 9 y 15.
[9] *Ibid.,* p. 25.
[10] *Ibid.,* pp. 27 y ss.
[11] *Ibid.,* p. 63.

La actitud fundamental que subyace en todo el libro, y a través de la que se encaran cada uno de los problemas planteados, queda explícita en el mismo «Prefacio»: «*El escepticismo, lo mismo que la ingenuidad, es fundamental y programático... Sin embargo quisiera añadir que también es un escepticismo afirmativo y prometedor: es la imposibilidad de un conocimiento firme lo que da a la crítica inferencial su agudeza y su razón de ser*»[12].

Bibliografía

M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978; *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros,* Madrid, Blume, 1989; *Giotto y los oradores,* Madrid, Visor, 1996; *Las sombras y el Siglo de las Luces,* Madrid, Visor, 1997.

[12] *Ibid.,* p. 11.

Formación de la teoría literaria actual

Carlos Piera

En estas páginas examinamos algunas corrientes y figuras de entre las que más han influido en la teoría literaria practicada hoy, ciñéndonos fundamentalmente al período que va de la Segunda Guerra Mundial hasta la crisis de la década de 1960[1].

Con la Primera Guerra Mundial desaparece gran parte de la confianza depositada en las virtudes automáticas de la presentación y el examen históricos de la literatura, por cuanto aquella epifanía de la Historia tuvo de aleccionador. Hay pocas excepciones, aunque la España neutral es una de ellas. Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) y su escuela persiguen la caracterización de unos orígenes y un desarrollo en cuya coherencia se busca cifrar la singularidad de cada literatura (aquí la hispano-castellana). Los relatos así construidos tienen algo de *Bildungsroman* de un «pueblo» personificado y rara vez escapan al peligro del nacionalismo, liberal o no; de ahí, en parte, su descrédito postbélico.

En las universidades de lengua alemana el predominio visible pasa al espíritu europeísta de un Ernst Robert Curtius (1886-1956); obras como *Literatura europea* y *Edad Media latina* reivindican implícitamente a una comunidad internacional de personas cultas cuya misión sería el cuidado y la transmisión de saberes y maneras, tanto intelectuales como morales. Como muestra el subtítulo de otra obra fundamental, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* de Erich Auerbach (1892-1957), el ámbito intelectual correspondiente se designa tanto con el término «Europa» como con el de «Occidente», que acabará predominando en la segunda postguerra a la par que lo hacen los Estados Unidos[2]. No es inexacto decir que la entidad así designada tiene *mutatis mutandis* las mismas pro-

[1] Dado el objeto de este trabajo me ha parecido aconsejable insistir sobre todo en aspectos de cada obra o escuela que figuran entre los que más han repercutido fuera de ella, sea como ejemplo positivo o negativo. En ambos casos tal preeminencia puede muy bien no estar enteramente justificada en los textos mismos. Sucede incluso, como es notorio, que la recepción de una obra se fundamenta en un error de lectura de la misma; no es nuestro objetivo aquí rectificar errores de esta clase.

[2] Ver E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, Francke, 1948 (trad. *Literatura europea y Edad Media latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1955); E. Auerbach,

piedades retóricas que las naciones; tampoco, que semejante cambio de escala también lo es, potencialmente al menos, cualitativo. Recuérdese que *La decadencia de Occidente* (1918-1922), de Oswald Spengler, había retomado en clave pesimista los relatos históricos no lineales de Vico y rechazaba, por tanto, la noción de continuidad en que descansan todas estas alternativas; su repercusión fue extraordinaria[3].

La figura de la literatura nacional conserva, sin embargo, beligerancia teórica mediante la sustitución del modo narrativo por el tipológico (que ya competía con él, por ejemplo, en Hippolyte Taine). La primera fase de lo que recibe el nombre de *estilística (Stilforschung)* se propuso caracterizar lo propiamente distintivo de una nación, cultura o lengua. Así, en Charles Bally y Karl Vossler, este último admirador y quizá vulgarizador de Benedetto Croce (1866-1952)[4]. En el ámbito hispánico, estos dos autores fueron difundidos por figuras de remota raíz pidaliana (así, Amado Alonso y Raimundo Lida) como antídotos, en buena medida, contra la percibida aridez abstracta de la lingüística neogramática y luego saussureana, en que se veía una amenaza al carácter humanista de los estudios filológicos. Gestos idénticos se seguirán repitiendo contra ulteriores intentos de estudiar los aspectos del lenguaje o la literatura que parecen autónomos (no independientes) respecto de la totalidad de los fenómenos culturales. Para confiar en que esto beneficie a alguna rama de la antigua filología hay que dar por sentado que, por ejemplo, el Barroco, Italia u Occidente son entidades más reales que el sistema fonológico del portugués o que la noción de metonimia. Pero vale la pena señalar estas jugadas teóricas por cuanto su repertorio, visto con la debida abstracción, es en las humanidades limitadísimo.

Lo inadecuado de estas tentativas parece hoy nacer tanto de su objeto como de la ausencia de utensilios con que tener a raya a los desenfrenos de

Mimesis; dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur, Berna, Francke, 1946 (trad. *Mimesis,* México, F.C.E., 1950). No es en absoluto casual que estos dos estudiosos, como también Spitzer, procedan de la filología románica.

[3] Ver Spengler, *La decadencia de Occidente,* Madrid, Espasa Calpe, 5.ª ed., 1940-1942. Jacques Bouveresse, *Le philosophe chez les autophages,* París, Minuit, 1984 (trad. *El filósofo entre los autófagos,* México, F.C.E., 1989), sostiene que su influjo perdura entre nuestros contemporáneos.

[4] La obra fundamental de éste es la muy influyente (aunque no siempre muy leída, fuera de Italia) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Laterza, Bari, 1958 (trad. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general,* Málaga, Agora, 1977, con valiosa introducción de P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón), publicada por primera vez en 1902.

He aquí cómo perciben unos «new critics» a Croce y su genealogía en 1946: «Las tres preguntas en que Goethe cifra la "crítica constructiva" son: "¿Qué se propuso hacer el autor?", "¿Era su proyecto razonable y sensato?" y "¿Hasta qué punto logró llevarlo a cabo?". Si prescindimos de la segunda, lo que tenemos es el sistema de Croce, la expresión filosófica del romanticismo que es culmen y corona de éste. Lo bello es la expresión de la intuición lograda, lo feo de la no lograda; la intuición, o parte privada del arte es *el* hecho estético y el medio o parte pública no es asunto de la estética en absoluto.» (W. K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley, «The intentional fallacy», reproducido en W. K. Wimsatt, *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry,* Lexington, The University of Kentucky Press, 1954, p. 6.)

la analogía[5]. Recordemos, no obstante, que procedían de lectores cuyo entorno universitario no conocía otra cosa (a juicio de éstos) que el rastreo de fuentes. Y situémonos también por un instante en el ambiente intelectual del que procede la problemática de nuestro período. No mucho tiempo antes, Menéndez Pelayo había señalado que el estudio moderno de la literatura surgió con «la aparición y difusión de la nueva disciplina llamada Estética o Filosofía de lo Bello, que, reintegrando el valor del elemento puramente artístico, trajo un nuevo concepto de la literatura»: así se trascendía la oposición entre preceptiva y crítica valorativa, por un lado, e historia de cualesquiera documentos escritos, indiferente a su valor, por otro[6]. Podemos dejar por ahora al margen las considerables implicaciones, y complicaciones, que derivan en el orden ontológico de que el estudio de unas obras de lenguaje se establezca y adquiera su autonomía mediante la analogía con objetos sensibles. Debemos, sin embargo, señalar que de este hecho deriva una tensión que, en un primer momento, dificulta la consecución de tal autonomía con respecto a lo meramente histórico-cronológico y, en lo sucesivo, gravitará sobre todo el desarrollo de la crítica literaria como una suerte de contradicción, por lo general, oculta. Una de las maneras en que se manifiesta esa reducción fundamental, pero inexplícita e insatisfactoria para los mismos que la efectúan, es la crítica a los diversos «formalismos» y la resistencia a la admisión de las constantes y los elementos formales en literatura, puesto que éstos son necesariamente de carácter lingüístico y nocional y cuestionan así, por su mera presencia, el corte mediante el que se ha instituido la literatura misma como objeto de estudio y territorio universitario, que es el mismo corte mediante el cual el literato se ha constituido en artista[7].

[5] P. ej.: «Con Descartes, los franceses alcanzaron el punto más alto de la intuición analítica en la ciencia, y con Boileau, Racine y Corneille lo alcanzaron en el arte [...] ¿Sería, pues, un azar que en el mismo siglo la fonética francesa generalizó con la mayor consecuencia posible las sílabas abiertas?» (Karl Vossler, *El lenguaje como creación y evolución,* publicado junto con *Positivismo e idealismo en la lingüística,* trad. de José Francisco Pastor (del Centro de Estudios Históricos), Madrid-Buenos Aires, Editorial Poblet, 1929). La obra fundamental de Bally es el importante *Traité de stylistique française,* de 1909 (3.ª ed. París, Klinksieck, 1951).

[6] Marcelino Menéndez y Pelayo, «Estudio preliminar» a Jaime [*sic*] Fitzmaurice Kelly, *Historia de la literatura española,* Madrid, La España Moderna, 8.ª ed., 1901, p. x. Se refiere naturalmente a la literatura española, pero está claro que el esquema de desarrollo le parece válido para la historia del estudio de cualquier otra. Compárese con las manifestaciones en análogo sentido de Francisco Giner, en su introducción al *Compendio de estética* de Karl C. F. Krause, traducido y anotado por Francisco Giner [1883], edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, pp. 31-33.

[7] En este terreno común se encuentran las críticas de Dámaso Alonso a Saussure, de Picard a Barthes, de la *Partisan Review* a los *new critics* y de Murray Krieger a la «desconstrucción», entre otras muchísimas de muy diverso valor (ver D. Alonso, *Poesía española,* Madrid, Gredos, 5.ª ed. 1966, pp. 19-33; R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* París, J.-J. Pauvert, 1965, y la réplica de R. Barthes, *Critique et vérité,* París, Seuil, 1966; M. Krieger, *Theory of criticism. The system of a tradition,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976; trad. *Teoría de la crítica,* Madrid, Visor, 1992, en especial cap. 8). Parece claro que estas reacciones apelan a algo poderosamente atractivo. Así lo atestigua actualmente, por ejemplo, el éxito de George Steiner, o también algunas ambigüedades que han acompañado a la recepción occidental de la obra de Bajtín y su círculo.

Como indica el título completo de su *Estética,* Croce es uno de los primeros que se enfrenta con el problema e intenta la reconciliación de estética y lingüisticidad, y desde luego el primero que lo hace sistemáticamente. De una manera que será relativamente típica, lo hace saliendo de lo lingüístico para colocar tras ello, como instancia fundante, a una «intuición» que, naturalmente, es ya concebible en términos de analogía con lo sensible: la lengua ya no es objeto, ni obstáculo, y deja paso a algo bastante inconcreto que lleva el nombre de expresión, esto es, algo que, a diferencia del lenguaje, se puede concebir como mediación pura. Por insuficiente que a la larga pueda resultar esta operación, lo cierto es que resulta productiva. Con ella se abre la posibilidad de colocar en la raíz de lo literario una relación orgánica (como que en última instancia es una relación poco menos que de identidad) entre expresión e intuición, relación que es también medida del valor de las obras.

Croce es dos años más joven que Unamuno (quien prologó su *Estética)* y cinco años mayor que Paul Valéry (1871-1945). Hablamos pues de la poética que corresponde al período simbolista, o modernista, en el sentido hispano de la palabra. Las reivindicaciones de unidad y organicidad, en cuanto tales, son estrictamente románticas, si bien luego se expresan en términos predominantemente subjetivos y moderan así su carácter problemático. La tensión más específicamente modernista-simbolista es, sin embargo, otra: la que surge entre la organicidad y el reconocimiento de que los medios con que se cuenta para manifestarla son del orden del artificio, a lo que hay que añadir que para algunos el lenguaje pertenece a este orden. De entre los teóricos literarios surgidos del período, quien más cabalmente investiga esa tensión es seguramente Valéry, sobre todo a lo largo de sus *Cahiers.* De los escritores, sólo algunos de los más grandes (citemos a James, Proust, Mallarmé, quizá Yeats) son capaces de enfrentarse a ella e ir más allá: más común es caer del lado de la intuición (como pese a todo en el surrealismo) o, con menos éxito, del artificio puro, como en el futurismo italiano. No es pues extraño que también la crítica suela resolver mal esta dificultad. Lo cierto es que las formas de esa tensión orgánico-artificial son innumerables y siguen luego aflorando con regularidad. Pensemos en autores tan diversos e interesantes como Antonio Gramsci (cuyo «intelectual orgánico» es una postulada *Aufhebung* de esta contradicción), Roman Jakobson (ver más abajo), Georg Lukács (en el conflicto entre singularidad de experiencia y totalidad-temporalidad) o, en variantes más conservadoras, los defensores de cualquier for-

Quizá debamos aclarar que el texto no pretende atribuir a teóricos tardíos el lanzamiento del lema *ut pictura poesis.* Se trata únicamente de destacar el papel que la noción misma de estética ha desempeñado en la constitución de la teoría literaria moderna, tanto interna como institucionalmente. Es pertinente a este respecto Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *«Ut poesis pictura». Poética del arte visual,* Madrid, Tecnos, 1988; ver para el aspecto histórico, pp. 16-27.

ma de funcionalismo (esto es, de redención de lo convencional por la organicidad del conjunto).

Un crítico como el vienés Leo Spitzer (1887-1960) atribuye en parte su trayectoria a los principios de Croce, en particular la atención a los aspectos «inmanentes» más que a los externos a la obra misma; señala, sin embargo, que la teoría del lenguaje de éste «(intuición y expresión vistas como una unidad) no me habría permitido el análisis de detalles lingüísticos en poesía»[8]. Y es también cierto que los principios «se remontan a Herder y a Humboldt»[9]. Los «detalles», en todo caso, que se aíslan con rigor y finura, dejan de considerarse tales merced a la influencia de Freud; muy al contrario, vienen a indicar lo esencial de la afectividad de un autor o una escuela: llevan a «la raíz psicológica» de unos escritos[10], o bien al principio organizador de éstos, según optemos por subrayar la «experiencia vivida» *(Erlebnis),* como suelen los autores posteriores al XVIII, o la estructura, la *Gestalt,* como corresponde, por lo menos, a períodos anteriores. Así es como Spitzer atraviesa fructíferamente el territorio de las principales escuelas críticas de la primera mitad del siglo, desde la reforma crociana hasta el estructuralismo, con adhesiones sobre todo pragmáticas. Su obra ejemplifica la segunda versión de concepto *estilística,* en la cual la exactitud del análisis lingüístico lleva a centrarse individualmente en escritores o en períodos restringidos, de los que se intenta caracterizar, precisamente, la singularidad. Los trabajos de Amado Alonso (1896-1952) y Dámaso Alonso (1898-1990) son excelentes ejemplos de las posibilidades que abren estos procedimientos[11]. Dámaso

[8] «Desarrollo de un método», en la antología Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica, 1980. Ver la introducción de Fernando Lázaro Carreter a este volumen: «Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología», pp. 7-29. La obra más difundida de Spitzer es *Linguistics and literary history: Essays in stylistics,* Princeton, Princeton University Press, 1948 (trad. *Lingüística e historia literaria,* Madrid, Gredos, 1955).

[9] F. Lázaro Carreter, *op. cit.,* p. 15, y ver nota 3 *supra.* Hay más: el propio uso del término «idealismo» en Vossler remite al intento romántico de lograr una ciencia (también un ciencia natural) liberada de la analiticidad antiorgánica que podía atribuirse a Descartes o luego Newton, en ambos casos, y por distintas razones, con cierto apriorismo que todavía dura. Véase p. ej. Dietrich von Engelhardt, «Natural science in the age of Romanticism», en Antoine Faivre y Jacob Needleman, compiladores, *Modern esoteric spirituality* (vol. 21 de *World spirituality. An encyclopedic history of the religious quest),* Nueva York, Crossroad, 1995, pp. 101-131. Entre los escasos textos donde se tiene en cuenta la relación del citado intento con la historia literaria figura Manuel Sacristán, «La veracidad de Goethe», en *Lecturas. Panfletos y materiales IV,* Barcelona, Icaria, 1985, pp. 87-131 (ed. original, 1963). Recuérdese que, para el mismo Goethe que andaba buscando la forma de la protoplanta, los géneros literarios épico, lírico y dramático eran «formas naturales». Para el tema general de las respuestas en lo imaginario a los cambios de la visión científica del mundo, ver Hélène Tuzet, *Le Cosmos et l'Imagination,* París, José Corti, 1965.

[10] Spitzer, *op. cit.,* p. 44.

[11] P. ej., del primero, *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 3.ª ed. 1963 (1.ª ed., 1955), o *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Madrid, Gredos, 1997, con una útil introducción de J. C. Gómez Alonso (1.ª ed. 1940), y, del segundo, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos (1.ª ed. 1950). Un fruto tardío de esta línea es Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética,* dos vols.,

Alonso es uno de los que más ha insistido en lo que de intuitivo y asistemático hay, por necesidad, en ellos.

Una razón menor para destacar así a Spitzer radica en su presencia desde 1945 en Estados Unidos, donde fue recibido con cierta pasividad; así se frustró una primera posibilidad de enlazar las tradiciones continental y anglosajona, con consecuencias que muchos deploran hoy[12]. Otro exiliado de la misma época, Roman Jakobson (1896-1982), alcanzó más resonancia a la larga, pero también vivió al margen de las escuelas norteamericanas de más éxito en su tiempo. Incorporado a las empresas del formalismo ruso, fundador luego del Círculo de Praga, Jakobson es uno de los primeros lingüistas del siglo, de perfil muy distinto al de un filólogo histórico alemán, y es propenso a la explicitación teórica, como corresponde tanto a su práctica científica como a sus orígenes vanguardistas[13]. De ahí que tanto sus aciertos como sus errores, por no estar disimulados con eclecticismos o apelaciones esporádicas a una práctica impresionista, hayan resultado fecundos[14]. No obstante, vista retrospectivamente, nos puede llamar la atención en la obra de Jakobson menos lo que tiene de singular que lo que la aproxima, pese a todo, a los supuestos poetológicos más pertinaces de la primera mitad del siglo (y, por cierto, a veces en sentido divergente del que siguió el formalis-

Madrid, Gredos, 6.ª ed. aumentada 1976. La persistencia del término «expresión» manifiesta la raigambre crociana de esta línea de pensamiento.

Para una tasación actual de la semiolvidada noción de estilo, ver el capítulo 4 de Gérard Genette, *Fiction et diction,* París, Seuil, 1991; trad. *Ficción y dicción,* Barcelona, Lumen, 1993.

[12] P. ej. Edward Said, *The world, the text and the critic,* Cambridge de Mass., Harvard University Press, 1983.

[13] Ni la obra de Jakobson ni el formalismo ruso son comprensibles sin las creaciones literarias de sus amigos y contemporáneos. Todos ellos, como dice Viktor Sklovski de sí mismo, «llevan bajo la solapa la bandera amarilla de los futuristas» (en Emil Volek, *Antología del formalismo ruso y del grupo de Bajtín,* volumen II, Madrid, Fundamentos, 1995, p. 264). Ver Roman Jakobson, «Una generación que malogró a sus poetas», en VV.AA., *El caso Maiakovski,* Barcelona, Icaria, 1977, pp. 11-61 (original 1931). Seguramente el texto más difundido de Jakobson es su «Closing statement: Linguistics and poetics», en Thomas A. Sebeok, comp., *Style in language,* Cambridge de Mass., M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377, trad. en la recopilación *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix-Barral, 1975, pp. 347-395. Ver también *Ensayos de poética,* Madrid, F.C.E., 1977. Para, entre otras cosas, la necesaria perspectiva, cfr. Antonio García Berrio, *Significación actual del formalismo ruso,* Barcelona, Planeta, 1973; para fundamentos y vínculos en la historia de la lingüística, ver Stephen R. Anderson, *La fonología del siglo XX,* Madrid, Visor, 1989.

[14] Entre quienes más aprovecharon su contribución se cuentan Fernando Lázaro Carreter, en España, y Nicolas Ruwet, en Bélgica y Francia. Ver Lázaro Carreter, *Estudios de poética. La obra en sí,* Madrid, Cátedra, 1976; *De poética y poéticas,* Madrid, Cátedra, 1990; Ruwet, *Langage, musique, poésie,* París, Seuil, 1972. Dice mucho en favor de Jakobson el que apenas cuente con seguidores incondicionales. Sobre lo que puede hacerse aún en su estela, ver la contribución de Paul Kiparsky a Nigel Fabb *et al., The linguistics of writing: Arguments between language and literature,* Nueva York, Methuen, 1988 (trad. *La lingüística de la escritura,* Madrid, Visor, 1989, pp. 193-206); para un punto de vista crítico, Jean-Claude Milner, «À Roman Jakobson, ou le bonheur par la symétrie», en *Ordres et raisons de langue,* París, Seuil, 1982, pp. 329-337, y especialmente Derek Attridge, «Closing statement: Linguistics and poetics in retrospect», en *The linguistics of writing,* cit., pp. 15-32 (pp. 25-55 de la trad.), así como el capítulo 5 de Attridge, *Peculiar language. Literature as difference from the Renaissance to James Joyce,* Ithaca, Cornell University Press, 1988, pp. 127-157.

mo ruso). Así, es difícil no recordar a Croce cuando se lee esta paráfrasis de su credo: «Nada en la poesía es extraño a la lengua; no se podría pensar por entero ninguna lengua si no se integrara en ella la posibilidad de su poesía»[15]. La principal diferencia, claro está, reside en que esa posibilidad se va manifestando históricamente en Croce, y en cuantos proceden como él de la historización hegeliana del romanticismo, mientras que en Jakobson (como, con menor voluntad de sistema, en el formalismo primero) la potencialidad de la lengua se halla, abstracta, pero inmediatamente, disponible para el usuario, lo que permite su explotación y también su estudio sincrónicos. Entre una y otra alternativa media la noción de signo, recuperada como fundamental gracia a Saussure y a Peirce[16]. Esta no remite ya directamente al sujeto individual o colectivo, como lo hacían las de lengua y lenguaje en su versión presemiótica, sino, por una parte, al sistema del que depende la condición de signo y, por otra, al acto de comunicación en que esa condición se cumple; de este modo las tensiones y dificultades que acompañan a la noción de expresión, que implica la de sujeto, dejan de suscitarse en primera instancia. Surge así la promesa, y hasta cierto punto la posibilidad, de una poética razonablemente autónoma, así como contrastable y empírica en la medida en que se extraería fundamentalmente de los textos mismos: tras las huellas de Jakobson, que es con certeza su modelo principal, esta será la aspiración del llamado estructuralismo, en Francia sobre todo.

El texto jakobsoniano típico es el análisis de un poema breve; como es también este el modo clave del New Criticism (ver *infra),* serán estos análi-

[15] Milner, *op. cit.*, p. 336. Nadie puede estar en desacuerdo con una formulación así, naturalmente: lo interesante, y lo que tiene consecuencias, es que se la pueda percibir como clave de bóveda de una teoría.

[16] «El supuesto de que puede haber una ciencia del lenguaje que no sea necesariamente una lógica lleva al desarrollo de una terminología que no es necesariamente estética» (Paul de Man, *The resistance to theory,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 8; trad. *La resistencia a la teoría,* Madrid, Visor, 1990, p. 19). Un efecto afín tiene el influjo de la fenomenología de Husserl, en el que no podemos entrar aquí, pero que merecería más atención de la que ha recibido. Ver Peter Steiner, *Russian formalism. A metapoetics,* Ithaca, Cornell University Press, 1984 (comparar, en relación con otro ámbito, con F. Fellmann, *Phänomenologie und Expressionismus,* Friburgo, Karl Alber, 1982; trad. *Fenomenología y expresionismo,* Barcelona, Alfa, 1984, y, sobre el tema en general, Richard Kearney, *Poetics of imagining. From Husserl to Lyotard,* Londres, Harper Collins, 1991). Una de las obras más importantes y ambiciosas del entorno del Círculo de Praga es la *Sprachtheorie* de Karl Bühler (Jena, Gustav Fischer, 1934; trad. de Julián Marías, *Teoría del lenguaje,* Madrid, Revista de Occidente, 1950, reeditada por Alianza Editorial, 1985), donde se evalúa, y continúa, la labor husserliana. Esta obra, por desgracia, no ha tenido nunca mucha difusión; algunas de sus implicaciones en materia de poética se examinan y desarrollan en Rafael Sánchez Ferlosio, *Las semanas del jardín,* Madrid, Nostromo, dos vols. *(Semana primera* y *Semana segunda),* 1974; la «estética de la recepción» (sobre todo Wolfgang Iser, quizá vía Mukařovsky) recurre en ocasiones al análisis de Bühler de las funciones lingüísticas (ver la introducción a Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción,* Madrid, Visor, 1989; orig. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis,* Munich, Wilhelm Fink, 2.ª ed. 1979). Señalemos de paso que la noción husserliana de expresión, que puede encontrarse en teóricos como el propio Bühler, debe distinguirse de la que antes hemos identificado como crociana.

sis los modelos y piedras de toque de las principales poéticas de entre 1945 y 1965, aproximadamente. Juzgada por su rendimiento en este terreno, la ejemplar capacidad de Jakobson y sus colaboradores para sacar a la luz configuraciones fónicas y semánticas tiene en contrapartida dos órdenes de limitaciones. Por una parte, para Jakobson toda configuración así desvelada ha de contribuir a la unidad superior que constituye el poema, que es como el signo único resultante de un conjunto de signos. Se reproduce así la opción a priori por la «forma orgánica» (como en la inmensa mayoría de los teóricos de la época, de los que podemos tomar a Dámaso Alonso como ejemplo próximo), por mucho que los dispositivos que aquí la constituyan carezcan de legitimidad «natural». Es interesante contrastar esta vía con la seguida por Ferdinand de Saussure, que encontraba «anagramas» cuya presencia en las obras le producía sobre todo perplejidad»[17]. Por otra parte, si es cierto que falta la habitual validación occidental-moderna de un enunciado poético mediante la identidad de su proferidor, de algún estado de éste o del sustrato de uno u otro (ausencia posibilitada, como decíamos, por la aproximación semiótica), la sustituye una validación por el efecto de conjunto, característica, y no por casualidad, del pragmatismo en varios sentidos de la palabra. Ya en Maiakovski se daba la versión práctica de esta dificultad: la imposibilidad de distinguir entre poesía y propaganda, que aparece en Jakobson en el conocido pasaje del «Closing statement» donde se analiza como ejemplo de configuración poética un «slogan» de campaña electoral.

Tanto en Jakobson como, por lo regular, en la estilística, los supuestos de fondo sugieren así una tendencia a ver en la poesía un lenguaje cratiliano: algo que en su materialidad reproduce el objeto que representa (o expresa)[18]. En términos retóricos, corresponde esto a una preferencia por la figura de la paronomasia, que de este modo, aunque solapadamente, se hace piedra de toque de la poeticidad. Como suele suceder en teoría literaria, esta preferencia se puede dar junto a otra que le es antagónica. La función poética del lenguaje es en Jakobson esencialmente autorreferencial, un poner de relieve la propia «literariedad», por decirlo en términos formalistas. La natu-

[17] Ver Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure,* París, Gallimard, 1971 (trad. Barcelona, Gedisa, 1993). La diferencia entre un *efecto* del texto y un *descifrado* del mismo se examina en Sánchez Ferlosio, *op. cit., Semana segunda,* secciones 43 a 45 (pp. 120-133), con esclarecedora referencia a Dámaso Alonso. No es, sin embargo, una distinción exenta de dificultades; ver, por ejemplo, Attridge, *Peculiar language, cit.,* y las referencias dadas en la nota que sigue.

[18] Ver Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie,* París, Seuil, 1976, así como las referencias de la nota anterior. Sobre esta cuestión en general hace observaciones interesantes Paul de Man, *The resistance to theory,* a continuación del texto citado anteriormente (pp. 8-11, o 19-23 de la trad.).

Al lector hispano que pueda encontrar esterilidad formalista en Jakobson o sus sucesores es oportuno recordarle el aprecio en que lo tenía un poeta tan notable y poco académico como Aníbal Núñez. Ver su *Obra poética* en dos vols., Madrid, Hiperión, 1995, en especial la sección IV, «Escritos sobre poética», vol. II, pp. 113-214. Se encuentran interesantes críticas y propuestas, al hilo de las teorías de este período, en Tomás Segovia, *Poética y profética,* México, El Colegio de México - F.C.E., 1985.

raleza misma de esta función militaría así en contra de la mimeticidad que señalábamos, en una tensión que mantiene incitante el objeto de estudio, pero que en el plano teórico no llega a suscitarse nunca con claridad.

La escuela norteamericana que recibió el nombre de *New Criticism* opta por resaltar otras figuras distintas, que esta vez afectan, significativamente, a la relación con hablante o intérprete: la paradoja y la ironía[19] (junto con la ambigüedad, que consideraremos al tratar de Empson en otra sección). En el caso de esta escuela, la contradicción fundamental reside en que estas figuras de la incertidumbre suelen estar al servicio de un contenido ideológico explicitable y bastante bien definido.

Suele relacionarse el éxito de estos críticos en la inmediata postguerra con las circunstancias y efectos del «G. I. bill», la disposición legal que permitió a los veteranos de guerra estadounidenses acceder a la enseñanza universitaria. Para unos estudiantes que no tenían ni la formación clásica tradicional ni tiempo ya para adquirirla, un método centrado en la «lectura atenta» *(close reading)* de obras concretas aisladas constituía una eficaz vía de acceso a la literatura[20]. El indiscutible predominio mundial de los Estados Unidos, por otra parte, reforzaba la propensión norteamericana a rechazar el valor de las enseñanzas históricas (en la práctica, sobre todo europeas), propensión tan patente en el darwinismo parafascista de Henry Ford como en el progresismo de John Dewey. El aliciente nacionalista de una escuela que era además la primera de teoría y crítica literaria aparecida en aquel país se unía así al impulso de una oleada democratizadora de los saberes superiores.

[19] «Pocos de nosotros estaríamos dispuestos a aceptar que el lenguaje de la poesía es el lenguaje de la paradoja [...]. Nuestros prejuicios nos obligan a considerar la paradoja más intelectual que emocional, más avispada que profunda, más racional que divinamente irracional. Y, sin embargo, en cierto sentido la paradoja constituye el lenguaje propio de la poesía e inevitable en ella.» (Cleanth Brooks, *The well-wrought urn. Studies in the structure of poetry,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1947; cito la ed. de 1975, p. 6.)

«Hay otro modo de ver el impacto del contexto sobre la parte: la parte se ve modificada por la presión del contexto. Ahora bien, la manera *evidente* de trastrocar un enunciado mediante el contexto es la que llamamos irónica [...]. ¿Cómo sería un enunciado totalmente carente de potencialidad irónica? [...]. Se ve uno forzado a ofrecer enunciados como «Dos y dos son cuatro» [...]. Sin duda hemos ampliado en exceso su significado [el de *ironía*], pero viene siendo casi el único término con que podemos apuntar hacia un aspecto general e importante de la poesía» (Cleanth Brooks, «Irony as a principle of structure» [1949], reproducido en Hazard Adams, *Critical theory since Plato,* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, pp. 1041-1048; la cita en pp. 1042-1043).

[20] Sirvan unas palabras de Northrop Frye (1912-1991) para recordar una vez más el ambiente oficial de entonces: «En algunos lugares, como Oxford, donde estudié en la década de 1930, la filología se había degradado a algo mucho más estrecho. Esto se debía en parte a que, al pasar el centro de los estudios literarios de las lenguas clásicas a las modernas, había ido cundiendo un prejuicio, derivado de una de las perversiones más extravagantes de la ética del trabajo, según el cual la literatura, la inglesa por lo menos, era tema de puro entretenimiento y no debía entrar en las universidades como no se hiciera hincapié en algo más beneficioso para la fibra moral, como aprenderse las clases de los verbos fuertes del inglés antiguo. En la mayor parte de las universidades norteamericanas el aparato oficial de la crítica se basaba en una mezcla de historia y filosofía, palmariamente bajo el supuesto de que toda obra literaria era, como Sir Walter Raleigh dijo del *Paraíso perdido,* un monumento a ideas difuntas.» (Northrop Frye, *The critical path. An essay on the social context of literary criticism,* Bloomington, Indiana University Press, 1971, pp. 15-16; trad. *El camino crítico,* Madrid, Taurus, 1986.) De Frye tratamos en otra sección.

Sin negar lo anterior, maticémoslo con tres observaciones. La propia acta de bautismo de la escuela, el libro *The new criticism,* de John Crowe Ransom[21], trata de T. S. Eliot, I. A. Richards, W. Empson e Yvor Winters, de los cuales sólo el último es un americano perfectamente satisfactorio. En segundo lugar, la escuela estaba ya más que madura antes de la guerra, incluso en forma de libro de texto: nada la difundió tanto como el *Understanding poetry,* de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, que es de 1938. Por último, advirtamos que los *new critics* más representativos eran decididamente conservadores, en un estilo agrarista sureño claramente enfrentado tanto a la «masificación» de la cultura industrial como a la ciencia y a la tradición ilustrada[22], y que los modos cada vez más asépticos de sus trabajos no refutan la ideología militante de unos primeros artículos escritos desde universidades marginales o en revistas de alcance extraprofesional.

Somera y discreta, pero estratégicamente, comparece esa ideología en enunciados como éste de R. P. Warren: «La nueva teoría de la pureza quisiera extirpar todas las complejidades y todas las ironías y toda autocrítica. Esa teoría olvida que la fe de segunda mano, el ideal de segunda mano, sea cual fuere el contenido que digan tener, en última instancia no sólo no significan nada, sino que son perversos *(vicious).* Son perversos porque, en tanto que parodias, son enemigos de toda fe»[23]. El sustrato remoto de esta reacción es la animadversión a las «almas bellas» del modelo Biedermeier, típica ya del período «simbolista» francés[24], pero algo lenta en generalizarse en el

[21] Norfolk, Connecticut, 1941. Se trata además de una crítica de estos autores, a los que contrapone una teoría futura de carácter más «ontológico».

[22] Ver, por ejemplo, John Crowe Ransom, *God without thunder. An unorthodox defense of orthodoxy,* Hamdem, Archon Books, 1965 [1.ª ed. 1930]; Cleanth Brooks, *Modern poetry and the tradition,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1941. No son en absoluto casuales las analogías entre los valores de este grupo y los del aparentemente muy remoto Martin Heidegger. También éste, buscando «un habitar más esencial» de inconfundible ruralismo, acabó por conceder a la poesía un lugar de privilegio, aunque desde luego distinto. Ver, por ejemplo, a este respecto Paul de Man, «The temptation of permanence», en de Man, *Critical writings (1953-1978),* ed. e intr. de Lindsay Waters, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989 [el artículo original francés es de 1955]; trad. en *Ensayos críticos (1953-1978),* Madrid, Visor, 1996. Vale la pena señalar que entre las numerosas concomitancias que los *new critics* tienen con T. S. Eliot no figura esta inclinación naturalista, tan ajena a Eliot como a la mayor parte de los poetas más destacados del siglo.

[23] «Pure and impure poetry» [1943], en *Selected essays of Robert Penn Warren,* Nueva York, Random House, 1958. La cita aparece en el contexto de una crítica llamémosla antimística de la «poesía pura», que el autor vincula no sólo con el padre Brémond sino también con la tradición romántica, Poe, los simbolistas, los imaginistas y Pound. Los lectores hispánicos podrán así compararla con las diversas reacciones que la idea de poesía pura suscitó entre nosotros y advertir cómo la reivindicación de una poesía no «mística» se vincula a la defensa de una religiosidad ortodoxa.

[24] Su expresión canónica es la respuesta de Mallarmé a una admiradora que le preguntaba si nunca lloraba en verso: «Ni me sueno». Su versión española es el éxito crítico de la palabra «cursi», en cuyo ejemplo puede advertirse la perdurabilidad de la reacción mencionada (y el hecho de que la idea de lo lírico que impugna era la que hacían suya unos sectores de la sociedad que ahora nos resultan extraordinariamente amplios). Vale la pena destacarlo aquí porque lo que a lo largo del siglo XX se presenta como antirromántico, desde Mallarmé a Gil de Biedma pasando por Eliot, es tan sólo una versión de esta reacción anti-Biedermeier. Cfr. Philip W. Silver, «Towards a revisionary theory of Spanish Romanticism», *Revista de estudios hispánicos,* 28 (1994), pp. 293-302.

ámbito anglosajón. Pero lo específico del *New Criticism* es la explotación sistemática de una postura que era ya la de T. S. Eliot: el ideal es que renazca una civilización según el modelo cristiano, con su correspondiente jerarquía, u otro conjunto de valores muy semejante. Sin embargo, la expresión de la religiosidad correspondiente no puede, o no puede ya, ser directa, como no puede serlo la de idea alguna. Hacerla directa es convertirla en su propia caricatura. Pero se sigue dando por hecho (y esto es lo específicamente cristiano) que los valores descansan en una fe, como dice Warren: requieren, por tanto, un soporte dogmático y son del orden de las ideas, aunque tal vez no se alcancen por la vía del discurso. Siguen, pues, en última instancia, teniendo carácter lingüístico.

Es imposible, pues, que la poesía sea la expresión de los valores. Pero sí puede ser su presentación; incluso su encarnación, o un intento de alcanzarla tanto más valioso cuanto más se aproxime a ella. Este último paso no es, naturalmente, un paso lógico, pero es fácil de dar porque ya estaba dado: consiste en tratar el poema como símbolo. El paso, como tal, se da en muy distintos contextos teóricos. La diferencia, que es muy importante, procede de abandonar una relación materia sensible-idea, como en el vocabulario estético del XVIII: de asumir (aunque inexplícitamente) que lo simbolizado, por tener carácter de idea, es en última instancia ello mismo sígnico. El uso, tan característico, de la noción de paradoja recibe su justificación más seria de lo que este proceso tiene, real o aparentemente, de circular. Si se quiere, se trata de palabras que simbolizan otras palabras, y aun de tal forma que el símbolo ha de ser más vívido que lo simbolizado. No es de extrañar que se recurra con frecuencia a nociones como la de «correlato objetivo», que, introduciendo un elemento sensible, suspenden esa circularidad, aunque oscurecen su origen[25].

Del entorno estético-crítico de esta postura le viene una baza teórica: aunque se ha conseguido pensar en él sin referencia decisiva a la *mimesis,* el poema es, esencialmente, un objeto, como solía serlo lo por él representado, y es susceptible de estudio precisamente en cuanto tal. Determinadas nociones *estéticas* (físicas sobre todo: fuerza, tensión, equilibrio) le siguen siendo aplicables gracias a ello. En el entorno está la valorización de lo concreto en los «modernists» de lengua inglesa y la afición a los objetos de diver-

[25] «La única forma de expresar emoción en forma de arte es encontrando un «correlato objetivo»; dicho de otro modo, un conjunto de objetos, una situación, un encadenamiento de sucesos que ha de ser la fórmula de esa *determinada* emoción, de tal modo que cuando los hechos exteriores, que deben terminar en experiencia sensible, sean dados, la emoción sea evocada inmediatamente» (T. S. Eliot, «Hamlet» –publicado como «Hamlet and his problems» en 1919–, que traduzco de *Selected prose of T. S. Eliot,* ed. e intr. de Frank Kermode, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich/Farrar, Strauss and Giroud, 1975). De Eliot (1888-1962), el padre de todo esto, se puede ver en castellano, por ejemplo, *Función de la poesía y función de la crítica* (en trad. y con introducción de Jaime Gil de Biedma), Barcelona, Seix Barral, 1955; *Criticar al crítico y otros escritos,* Madrid, Alianza, 1967.

sas vanguardias (que hacen así respetable la labor del crítico y le avalan cuando decide ocuparse de poesía actual), así como el afán positivista, más o menos neo, de diversas filosofías «científicas». El crítico, aun reacio a uno o más de estos prestigios, podía beneficiarse de la disposición favorable de sus públicos respectivos. El éxito pedagógico e institucional del movimiento no dependió, por ello, de la aceptación de su credo. Este siempre adoleció de cierta falta de precisión, no sólo por lo que tenía de disperso: la dificultad de encararse con sus consecuencias era proporcional al grado en que, como es característico del pensamiento reaccionario moderno (en el sentido literal de la palabra «reaccionario»), se pretende a la vez elitista y del más manifiesto sentido común, lo que sencillamente impide que se formule. Por ello se fue olvidando.

No suele dedicárseles hoy tanta atención a los *new critics* como en proporción les hemos dedicado aquí. Sin embargo, ni en el continente europeo hemos asimilado todas sus enseñanzas, ni su influjo, paradójicamente, ha dejado de manifestarse entre nosotros. Hay cierto número de aspectos de técnica literaria que sólo ellos y sus homólogos ingleses han explorado en detalle. En consecuencia, los escritores, sin necesidad de adhesiones, han apreciado a menudo su manera de hacer[26]; algunos de sus principios críticos, originales o no, han alcanzado con ellos la formulación normativa[27]. Es probablemente necesario seguir practicando una «lectura atenta», conforme a criterios que tanto esta escuela (en lo semántico) como el estructuralismo jakobsoniano (en lo formal), aprove-

[26] La referencia es a España, no a Estados Unidos (ver el prólogo de Warren Tallman al clásico *The poetics of the new American poetry,* ed. de Donald Allen y Warren Tallman, Nueva York, Grove Press, 1973). Valgan, en cambio, los ejemplos de Jaime Gil de Biedma y los hermanos Gabriel Ferrater y Joan Ferraté, cuyos trabajos críticos tienen una precisión insólita en sus predecesores y en muchos de los que vinieron después, sean o no admiradores suyos. J. Ferraté ve en su relación con el *New Criticism* una confluencia: «la noción rigurosa de lo que debía ser una lectura verdaderamente competente» la adquirió en la filología clásica (y nada comparable se encuentra en los productos usuales de las demás escuelas filológicas que conozco). Al lado de esta práctica de un refinamiento extremo [...], el *close reading* anglosajón [...] y más aún la *explication de textes* no pasan de ser ejercicios de crítica impresionista. [...] Pese a mi devoción por Ransom, Brooks *et al.,* el *New Criticism* americano apenas tuvo ocasión de influir en mi propia práctica analítica: quien haya leído a Fränkel escribiendo sobre Esquilo u Horacio, o incluso a La Cerda haciéndolo sobre Virgilio, no necesitará mayor incitación» (Juan Ferraté, «Epílogo [1981]» a *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación 1952-1966,* Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed. 1981, pp. 426-427). Es sin duda el espíritu de unos tiempos el que permitió esta confluencia, entre otras, pero sólo la institucionalización del *New Criticism* permitió que se generalizara así determinado estilo de comentario.

[27] Así, la de las «falacias»: «intencional» (intención del autor) y «afectiva» (efecto en el lector). «La falacia intencional confunde el poema con sus orígenes, y es un caso especial de lo que los filósofos llaman falacia genética. Empieza por intentar derivar la norma crítica de las *causas* psicológicas del poema y acaba en biografía y relativismo. La falacia afectiva confunde el poema y sus *resultados* (lo que *es* y lo que *hace*); es un caso especial de escepticismo epistemológico, aunque se suele presentar como si tuviera más visos de viabilidad que las formas corrientes de escepticismo. Empieza por intentar derivar la norma crítica de los efectos psicológicos del poema y acaba en impresionismo y relativismo. El resultado de una y otra falacia, la intencional y la afectiva, es que el poema mismo, en cuanto objeto de juicio crítico específico, tiende a desaparecer» (W. K. Wimsatt, *The verbal icon,* Lexington, The University Press of Kentucky, 1954, p. 21). Añádase la «herejía de la paráfrasis»: «el sentido que un poema tiene en

chando el ímpetu de la estilística, hicieron muy exigentes. Los mejores resultados de quienes posteriormente han criticado a estos teóricos y los han desplazado de la atención general se han obtenido profundizando en esta exigencia[28]. En cualquier caso, estas son las escuelas que más han contribuido a que la literatura dejara de ser en las universidades objeto de estudio exclusivamente histórico, cosa que no sucedía desde que la retórica y la preceptiva perdieron el papel que tuvieron originariamente. Y este es un hecho importante, con independencia de cómo lo valoremos. Una de sus consecuencias (si no es una de sus causas) es que permite la entrada en la universidad de la literatura contemporánea.

Quizá podamos pues confiar en que el modelo representado eminentemente por Jakobson, por una parte, y la tradición del *New Criticism*, por otra, den idea suficiente del trasfondo contra el cual se dibujan todas las propuestas posteriores. Si les añadimos las secuelas, a menudo inexplícitas, de la estilística, que siguen animando mucha de la investigación histórico-literaria de carácter más «académico» bajo capa de mero sentido común, tal confianza no es excesiva en lo que hace al ámbito universitario.

En la universidad francesa las crisis de identidad que animan a estos innovadores transatlánticos no tienen lugar hasta finales de la década de 1960, lo que seguramente ayuda a entender la radicalidad con que a partir de entonces se manifiestan. El sistema de enseñanza, con un vértice napoleónico y una amplia y eficaz base de la Tercera República, funciona satisfactoriamente entre dos polos: una refinada tradición de comentario *(explication)* de textos[29], en la secun-

prosa no es una percha de la que cuelga la sustancia del poema; no representa la estructura «interna», «esencial» o «real» del poema» (C. Brooks, *The well-wrought urn, cit.*, p. 199).

El estilo de estos críticos y su eco entre estudiantes y escritores radican ambos en lo que revelan observaciones como esta de Wimsatt: «las falacias intencional y afectiva se han dado a menudo debido a la aversión de un crítico por los problemas de técnica [...] una visión seria de la técnica y de su relación con el aspecto de la poesía llamado a veces «contenido» nos aproxima mucho al objetivo de evitar las falacias psicológicas» (*The well-wrought urn, cit.*, pp. xvi-xvii).

Señalemos por último que el modelo de todo este catálogo de «falacias» es la denuncia de la «falacia patética» que hizo en 1856 John Ruskin, el esteticista victoriano por excelencia. La frialdad analítica de la crítica «moderna» resulta así entroncar con las aspiraciones a lo marmóreo de unos antecesores suyos (comparables a los parnasianos del Continente) que son objeto preferente de sus reticencias.

[28] Es particularmente instructivo el nexo que establece Paul de Man *(The resistance to theory, cit.*, pp. 23 ss. –pp. 41 ss. de la trad. cast.–) entre su propia investigación y la tradición de I. A. Richards y estos profesores. Para una evaluación crítica más reciente, atendiendo a las implicaciones canónicas en que aquí no podemos entrar, se debe tener en cuenta el capítulo 3 de John Guillory, *Cultural capital. The problem of literary canon formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993. Para una visión más diversificada del entorno crítico norteamericano de la época se puede ver, en español, la antología de Wilbur Scott, *Principios de crítica literaria*, Barcelona, Laia, 1974 (trad. de *Five approaches to literary criticism*, Nueva York, Collier-MacMillan, 1962) y, para una fase posterior, Graciela Reyes, ed., *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989.

[29] Las diferencias fundamentales entre esta práctica y la de la «lectura atenta» de los *new critics* (así como la «crítica práctica» británica de I. A. Richards y sus sucesores) son, primero, que la *explication de textes*, que aparece en un marco positivista, no trata de evitar los datos externos al texto y, segundo, que no se propone ni mucho menos dar lugar a una lectura unitaria. Puede verse un atinado panorama de la crítica francófona en Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXᵉ siècle*, París, Belfond, 1987, obra también fidedigna y generosa en lo que hace a la producción de otros países.

daria, y después una erudición histórica de calidad cuyo símbolo es una tesis doctoral abrumadora, culminación muchas veces de la vida intelectual y casi física de su autor. Todas las crisis tienen pues lugar entre intelectuales y literatos no institucionalizados. En este medio, sin embargo, se producen de tal modo que la discontinuidad entre su antes y su después es absoluta, con la curiosa consecuencia de que Francia da la sensación de no haber elaborado nunca la historia intelectual de su época moderna[30]. Así perdura una imagen sumamente esquemática de Paul Valéry o, por dar un ejemplo menor, se tiende a olvidar las contribuciones de Rémy de Gourmont (1858-1915)[31], todo ello, probablemente, en tanto pueda vérseles capaces todavía de alguna influencia.

Precisamente porque no surge de los profesionales, la teoría de postguerra en lengua francesa es la que más directamente suele invocar antecedentes filosóficos: Hegel, Husserl, Nietzsche y Heidegger son muy a menudo referencias directas, significativamente ausentes, en cambio, de la crítica anglosajona anterior a la década de 1970[32]. A ellas se añaden luego las de Marx y Freud e, independientemente, un rebrote de interés por Rousseau. Por otra parte, la tradición del ensayo literario no se interrumpe y es a ella, más que al ámbito pedagógico, a la que se adscriben la mayor parte de las contribuciones francesas. Esa tradición no exige tanto la precisión como el

[30] Una de las principales causas de esto radica en un punto de «historia de la sociedad literaria francesa que todavía nadie expone francamente», como escribe Gabriel Ferrater. Esa sociedad «parece necesitar que alguien ocupe un cargo ideal: el de ídolo de la juventud, de «maestro» no sólo formal, sino casi confesional [...] que aparece inventar las formas de emotividad propias de la época. De 1895 hasta 1910, el cargo lo ocupó Barrès; de 1920 a 1935, Gide; de 1945 hasta ahora [1963-64], Sartre. Pero lo que el mundillo literario francés oculta con cuidado, es que los traspasos de poderes no se producen de forma pacífica, sino por destitución violenta; y que a partir del momento en que [...] dispuso de una revista, Gide guió contra Barrès una campaña tan subrepticia y tenaz como la que luego Sartre ha guiado contra Gide (también con una revista) y como la que Barrès había guiado contra Taine y Renan» (Gabriel Ferrater, *Escritores en tres lenguas,* Barcelona, Antártida/Empúries, 1994, pp. 82-83). Habría que matizar que todos estos destronamientos tuvieron lugar tras guerras muy reales; en cualquier caso, el ostracismo de los predecesores anula la posibilidad de una historia coherente. El sistema ha sido incapaz de reproducirse tras la muerte de Sartre, pero la movilización universal contra este autor revela que se siguen viendo las cosas como si ese sistema de exorcismos periódicos fuera el único posible.

Como contrapartida, es en Francia donde se han hecho las aportaciones más sugerentes a la sociología del ámbito literario e intelectual, sobre todo gracias a Pierre Bourdieu y su escuela. Ver P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* París, Seuil, 1992 (trad. *Las reglas del arte,* Barcelona, Anagrama, 1995) y otras referencias dadas en ese libro.

[31] Estas deficiencias historiográficas perjudican también la imagen de lo que la literatura y la crítica francesas han aportado a otras culturas. Así, de Gourmont, pese a su estilo dilettante, ejerce una influencia notable en todo el «modernism» anglosajón; es muy probable que la famosa «disociación de la sensibilidad» de T. S. Eliot deba al menos su formulación al artículo de 1899 «La dissociation des idées», en el que se encuentran también los gérmenes del proceder de I. A. Richards y William Empson (artículo incluido en Rémy de Gourmont, *La culture des idées,* París, Union Générale d'Éditions [Collection 10/18], 1983).

[32] Roland Barthes señalaba en 1963 cuál era la contrapartida: «esta crítica francesa es a la vez «nacional» (debe muy poco o nada a la crítica anglosajona, al spitzerismo, al crocismo) y actual, o, si se prefiere, «infiel»: sumergida por completo en un cierto presente ideológico, apenas se reconoce como participando en una tradición crítica, la de Sainte-Beuve, la de Taine, la de Lanson» («¿Qué es la crítica?», en *Ensayos críticos,* Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 302; ed. orig. *Essais critiques,* París, Seuil, 1964).

acierto: su tendencia natural es a subrayar lo que para una época y unas conciencias que son las del comentarista y sus afines tiene de pertinente la obra literaria que le ha servido de punto de partida. Cabe destacar dos consecuencias de esto: el escaso interés por delimitar el territorio de la teoría contraponiéndolo al de la «creación» y la propensión a situar el debate crítico en el ámbito de la conciencia, ya sea la del autor (en su relación con la obra), la del lector (en relación con obra o autor) o la del crítico (en relación con una u otra de las instancias anteriores).

Esto último imposibilita el recurso al detalle textual como instancia de validación, a la manera de los *new critics;* uno al menos de los críticos franceses más penetrantes, Maurice Blanchot (n. 1907), llega a cuestionar la legitimidad de un examen «palabra por palabra», «tan cuidadoso, tan minucioso como pueda serlo un comentario llevado a cabo según los métodos de la erudición didáctica»[33]. Pero debido a ello la crítica (por lo menos hasta Barthes) evita la tentación de pensar que su cometido es desvelar la seducción de una forma, mimética o no, pues tal forma no existe como objeto suyo. De suerte que esta crítica, con su aire relativamente arbitrario, ha planteado problemas de fondo que dicha tentación viene sistemáticamente a ocultar.

Podemos ya sin más destacar uno de estos problemas, pues es el principal de los que en otro caso quedarían ocultos: el del lugar y el modo como la obra literaria existe (problema que, desde luego, se puede plantear respecto de cualquier otra forma artística, pero que no surge entonces, al menos, con carácter tan radical e inmediato). La obra de Blanchot se compone sobre todo de reseñas breves, pero en ellas, como en un círculo cuyo centro estuviera en cualquier parte, siempre se encuentran sus temas fundamentales, no tanto repetidos como renovados al recuperar, mediante el contacto con distintos autores, toda su urgencia originaria. Este es uno de esos temas, y la respuesta que le da Blanchot es característica: se trata de un problema que es imprescindible plantear y que a la vez es insoluble. Es a situaciones aporéticas como ésta a las que vuelve Blanchot una y otra vez. Por ejemplo, casi al azar: «el poema va hacia la ausencia, pero es para recomponer con ella la realidad total; es tensión hacia lo imaginario, pero porque apunta al "conocimiento productivo de lo Real"»[34]. Quien lee a Blanchot (y no lo elude mediante el supuesto de que sus formulaciones son, como en

[33] «La parole "sacrée" de Hölderlin», en *La part du feu,* París, Gallimard, 1949, p. 115.

[34] La cita es de Char, en «René Char», *La part du feu,* cit. p. 109. Blanchot es consciente de la relación que tiene este tema con el de lo sensible, al que arriba hacíamos referencia. Cuando comenta que la frase baudelaireana «todo es abismo» es «el fondo de la palabra, el movimiento a partir del cual puede ésta verdaderamente hablar», añade que Baudelaire no es el más indicado para aclararlo, pues está «demasiado apegado a la estética» («L'échec de Baudelaire», *ibidem,* pp. 137-138). Ver también *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959) o *L'entretien infini* (1969), todas en Gallimard, de París; trads., *El espacio literario* (Barcelona, Paidós, 1992, con introducción breve de Anna Poca), *El libro que vendrá* (Caracas, Monte Avila, 1969), *El diálogo inconcluso* (Caracas, Monte Avila, 1970).

tantos otros, indulgencias retóricas) debe precaverse contra opciones valorativas que son antiquísimas en nuestra cultura: su insistencia en nociones como la de ausencia ha hecho que se le considere pesimista o nihilista, pero no está en él, sino en un hábito mental nuestro, el juicio que prefiere la identificación de algo posible frente a la de una imposibilidad[35].

Un pensamiento que regresa constantemente a su origen no se aviene bien con el propósito de representar un desarrollo, ya sea el de una literatura o el de la obra de un autor. Entre los mejores críticos en francés figuran varios que, como Georges Poulet (n. 1902), Jean Starobinski o Jean-Pierre Richard, siendo, de una u otra forma, «críticos de la conciencia», tratan de atenerse al máximo al proceso de formación y desarrollo de la del autor que estudian. En todos ellos, y sobre todo en Poulet, que lo teoriza, la dimensión temporal y la fenomenología del tiempo adquieren de este modo carácter fundamental[36]. Aunque también cabe entender, con Gaston Bachelard (1884-1962), que el ejercicio de empatía en que estos modos de crítica descansan es posible gracias a que «nos comunicamos con el escritor porque nos comunicamos con las imágenes guardadas en el fondo de nosotros mismos». Bachelard concluye una biografía intelectual muy variada optando así por la atención, no al fluir, sino a las constantes de la imaginación. «Antes de él», escribe Poulet, «al menos para toda la crítica no psicoanalítica (y no marxista), la conciencia era lo menos material del mundo, y era en esa inmaterialidad en la que había que asirla. A partir de Bachelard ya no se puede hablar de la inmaterialidad de la conciencia, de igual modo que se hace difícil percibirla si no es a través de las capas de imágenes que se le superponen»[37].

[35] Es interesante comparar esta situación con la suscitada por la valoración de la Nada y el Cero que hacen Abel Martín, Juan de Mairena y Antonio Machado, valoración que, tal vez por motivos análogos, pocos han tomado en serio. Véase José Luis Abellán, *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

[36] Ver Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, París, Plon, 1950. A veces el estilo, más que grupo, de Poulet recibe el nombre de «escuela de Ginebra». Hay un interesante panorama histórico de la crítica francófona, desde el punto de vista de esta «escuela», donde se comenta la obra de numerosos críticos modernos: Poulet, *La conscience critique*, París, José Corti, 1971; trad. *La conciencia crítica*, Madrid, Visor, 1997. Destaquemos que nos referimos a un movimiento internacional: Poulet es belga; Starobinski, suizo, etc.

[37] *La consciencie critique*, cit., p. 174. La cita de Bachelard está en la p. 209. Hay una «Introduction à la poétique de Bachelard» con una pequeña bibliografía, de Jean Lescure, publicada en apéndice a Bachelard, *L'intuition de l'instant*, París, Gonthier (colección Médiations), 1966; esta reedición de un libro de 1932 nos recuerda el interés por el tiempo de quien luego escribiría *La poétique de l'espace*, París, P.U.F., 1957 (y era filósofo de la ciencia, y escribiría *Le matérialisme rationnel*, París, P.U.F., 1953). Ver también, por ejemplo, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Corti, 1944, ed. aumentada 1950 (trad. *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1958) o *La terre et les rêverie de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, París, Corti, 1948 (trad. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, F.C.E., 1994). Se encuentra una introducción a ciertos aspectos importantes de la obra de Bachelard (y también de la de Sartre) en el citado Richard Kearney, *Poetics of imagining*, Londres, Harper Collins, 1991.

Es absurdo e injusto omitir que el interés de los autores fracófonos modernos por el tema del tiempo tiene su origen en Henri Bergson, pero, por la razón que sea, muchos lo pasan por alto.

Como para Blanchot[38], que polemizará discretamente con él en varias ocasiones, para Jean-Paul Sartre (1905-1980) es fundamental el dato (o supuesto) de que un autor no puede leerse a sí mismo: «los resultados que hemos obtenido [...] no nos parecen nunca objetivos» y, por consiguiente, «la operación de escribir conlleva una cuasilectura implícita que hace imposible la verdadera lectura»[39]. No es cierto, por tanto, que se escriba para uno mismo: «eso sería el peor de los fracasos». Bastante antes de que se cree una «estética de la recepción», Sartre se ve llevado a situar la obra en un lugar donde el lector existe, aunque no olvida una orientación fenomenológica cuyos primeros frutos son estudios de la imaginación[40]. El mismo tono polémico que hizo popular a su ensayo literario más conocido ha hecho olvidar la cuidadosa fundamentación teórica de éste, por la que el escritor es «mediador por excelencia» y de ese modo sujeto necesario de elecciones morales que no puede disimularse sin mala conciencia. Aunque sus fallos fueran mucho más numerosos de lo que son, ese ensayo tendría más interés que las no muy discretas reediciones de la teoría del «arte por el arte» que hoy lo esconden en nuestras universidades y nuestros periódicos[41].

El estilo poco empírico de estos escritores les permite abordar todos los géneros con más facilidad que a los detallistas profesores estadounidenses, casi forzados a ocuparse de poemas breves. El trabajo de Sartre se ciñe a la novela (y al ensayo), argumentando que el poeta está «del otro lado de la condición humana» y no crea «significación», sino «sustancia», con criterios

[38] Ver a este respecto Paul de Man, «Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot», en *Blindness and insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2.ª ed. revisada, 1983, pp. 60-78; trad. *Ceguera y visión*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1993.

[39] Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (=*Situations II*), París, Gallimard, 1948. Cito por la ed. en la colección Idées, 1983, pp. 52 y 53. La cita siguiente en la p. 54. Hay trad. en Sartre, *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza, 1985.

[40] *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, París, Gallimard, 1940 (trad. *La imaginación*, Madrid, Edhasa, 1980).

[41] El significado de ese «slogan» le venía de su contexto histórico, y con él su justificación. Hoy suele aparecer bajo la forma de «el arte por el entretenimiento que procura». Una de las cosas que perseguía la polémica sartriana era acabar con la invocación de vaciedades para lograr la inmunidad moral del escritor o el artista, que es la cara privada de su asentamiento en una burocracia de mandarines o, cada vez más, de una posición en el mercado. George Orwell, por la misma época (y sin mucha simpatía por Sartre), abordó el tema tantas veces cuantas pudo, convencido con razón de que era una de las cuestiones esenciales de la época que empezaba: «prebendas de clérigos», lo llamó en una ocasión («Benefit of clergy: Some notes on Salvador Dalí», en George Orwell, *As I please (1943-1945)*, vol. 3 de *The collected essays, journalism and letters of George Orwell*, ed. de Sonia Orwell e Ian Angus, pp. 156-165). No son las debilidades del propio Sartre las que le han ganado la batalla, como advertirá quien considere qué se recuerda de Orwell y qué se oculta: es el hecho de que «el grado de profundidad que se permite a la investigación está establecido de antemano» (*Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 147). Lo de «mediador por excelencia» está en la p. 98; el quisquilloso puede recordar aquí la nostalgia de una pura mediación que encontrábamos en Croce y que no es difícil encontrar en muchos otros. Para examinar las relaciones de Sartre con el marxismo, un posible punto de partida es *Question de méthode*, ensayo independiente que aparece como prólogo a *Critique de la raison dialectique*, París, Gallimard, 1960 (hay trad. al catalán, *Qüestions de mètode*, Barcelona, Edicions 62, 1973).

que hoy resultan curiosamente afines a los de Blanchot[42]. Para su argumentación importa también que a la poesía, junto con la música y la plástica, no se le aplique sin violencia la noción de lenguaje. Algún tiempo después, Roland Barthes descubre a Jakobson a través de Claude Lévi-Strauss y el lingüista André Martinet. De ahí saldrá el estructuralismo francés, para el que en cambio todo son ámbitos de significación cuya estructura es la del lenguaje (más exactamente, la de la fonología estructural de los años treinta y cuarenta). Con ello aparece tardíamente en Francia un polo formalista, en el sentido amplio del adjetivo, que afectará extraordinariamente a los términos del debate teórico-literario. Sus vicisitudes no nos conciernen aquí.

En el Reino Unido los cambios realmente decisivos habían tenido lugar en el período de entreguerras. Aparte de las modificaciones que en el canon de la literatura inglesa propusieron los poetas norteamericanos T. S. Eliot y Ezra Pound, y del éxito que acompañó al primero en formulaciones que, en lo esencial, comprenden ya los elementos clave de todo el *New Criticism,* los movimientos más perceptibles vinieron de la mano de F. R. (Frank Raymond) Leavis (1895-1978) y de I. A. (Ivor Armstrong) Richards (1893-1979). La actitud del primero retoma, actualizándola, la tradición de Matthew Arnold (1822-1888), para quien la crítica debía consistir en aprender y propagar «lo mejor que se sabe y se piensa en el mundo»[43], y era imposible sin la capacidad de discriminación que procede de una educación esmerada. Leavis se enfrenta, por un lado, como tantos de sus contemporáneos, a la nueva cultura de masas, que percibe amenazadora; por otro, a una Universidad que a su juicio no cumple su función. Desde la influyente revista *Scrutiny,* Leavis intenta para, digamos, la izquierda de su país lo mismo que Eliot y los *new critics* en el ala conservadora: llevar a cabo una reevaluación de la literatura nacional que pueda servir de fundamento para una educación a la altura de los tiempos. Aunque examinó todos los géneros, su obra más recordada es seguramente *The Great Tradition,* donde la condición de «fábulas morales» que advierte en las obras de George Eliot, Henry James y Joseph Conrad la hace colocar por primera vez a estos autores (junto con Jane Austen, D. H. Lawrence y alguna obra suelta de otros) en el rango supremo de la novelística inglesa[44]. Así como para el formalismo ruso era decisiva la necesidad de dar razón de nuevas formas literarias, así también

[42] *Ibidem,* p. 24. Ver todo el capítulo 1 y en especial las notas y 5.

[43] «The function of criticism at the present time» (1864). Cito por Christopher Ricks, ed., *Selected criticism of Matthew Arnold,* Nueva York, New American Library, 1972.

[44] Leavis ha recibido numerosas críticas, pero lo cierto es que no se ha regresado en absoluto a los cánones que el suyo desplazó. La referencia es a Leavis, *The Great Tradition,* Londres, Chatto and Windus, 1948, muy reeditado. Del estudio de Jane Austen se encargó su esposa, Q. D. (Queenie Dorothy) Leavis, en el vol. 10 de *Scrutiny* (1941-42). Para los fundamentos de las posturas de Leavis, ver sus obras *Mass civilization and minority culture,* Cambridge, Minority Press, 1930, y (con Denys Thompson) *Culture and environment. The training of critical awareness,* Londres, Chatto and Windus, 1933. Se puede consultar R. P. Bilan, *The lite-*

buena parte de las reconsideraciones críticas del siglo se originan en el nuevo respeto que inspira la novela decimonónica, entendida ya como «arte»: en esto Leavis es deudor de la importante obra crítica de Henry James[45].

También Richards parte en buena medida de exigencias pedagógicas, y es a éstas a las que se debe el que prácticamente inventara la «lectura atenta», en la versión anglosajona que conocemos: lo único que hizo la «Nueva Crítica» en este terreno, aparte de añadirle ideología, fue eliminar lo que de «psicologismo» creía encontrar en Richards. Richards, en efecto, aunque poco amigo de Freud y del conductismo entonces triunfante, tiene un aire de preocupada esperanza vagamente positivista y confía en el porvenir de la ciencia psicológica, con lo que acaba metido en empresas que hoy parecen pintiparadas para que se burlara de ellas Nabokov: el «Basic English», la enseñanza del español mediante imágenes, etc. Y, sin embargo, sus inquietudes y sus diagnósticos tienen notable vigencia: sigue siendo probable que lo que «hoy en día una mente desarrollada tiene que acarrear sea demasiado para su fuerza natural» y que, por esta y otras razones, «la urgencia de la necesidad de comprender» lo que se nos dice «se vaya relajando» con la edad, en detrimento de la *polis* y en beneficio de publicitarios, demagogos y métodos de enseñanza basados en la imitación del maestro. «Si no vivimos en consonancia con la buena poesía, debemos vivir en consonancia con la mala», pues «la expresión de la vida, en su mayor sutileza, está forzada a usar la técnica poética»[46]. Todo su esfuerzo se dirige pues hacia el objetivo de que comprendamos mejor. Para ello pasa de la crítica propiamente dicha a un intento de fundamentar la semántica que excede de nuestro marco. Señalemos sólo la principal objeción que se le ha hecho, por lo fecundo de sus consecuencias. Su antiguo alumno William Empson (1906-1984) repara en cuánto depende la doctrina de Richards del supuesto de que hay un uso (puramente) emotivo del lenguaje,

rary criticism of F. R. Leavis, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. Para el tema general de estas modificaciones del canon de grandes obras, particularmente en el ámbito anglosajón, ver el citado John Guillory, *Cultural capital*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

[45] Henry James, *The art of the novel. Critical prefaces*, ed. de R. P. Blackmur, Nueva York, Scribner, 1934. Una antología general es Henry James, *The future of the novel. Essays on the arte of fiction*, ed. e intr. de Leon Edel, Nueva York, Random House, 1956. Compárese con la importancia que la novela tiene para la formación de las tesis de Georg Lukács *(Die Theorie des Romans; ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlín, P. Cassirer, 1920; trad. en el vol. 1, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, de las *Obras completas*, Barcelona-México, Grijalbo, 1975) o las de Mijail Bajtín (por ejemplo, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, México, Siglo XXI, 1986; *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; ver Gary Samuel Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990); recuérdese también lo que queda dicho *supra* acerca de Sartre, cuya obsesión con Flaubert es notoria. Para la revalorización de la novela como género «artístico» fueron asimismo decisivos Peray Lubbock, *The craft of fiction*, Londres, Jonathan Cape, 1921, y E(dward) M(organ) Forster, *Aspects of the novel*, Londres, Edward Arnold, 1927 (ambos muy reeditados).

[46] I. A. Richards, *Practical criticism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1929; trad. *Crítica práctica*, Madrid, Visor, 1991. Cito las pp. 275, 277 y 274 de esta versión. Ver también, por ejemplo, Richards, *Principles of literary criticism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1927; *The philosophy of rhetoric*, Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1936.

por lo que se puede entender que «las emociones que dan las palabras en poesía son independientes del sentido de éstas»[47]. De la imposibilidad de mantener la distinción entre lo emotivo y lo cognoscitivo en el lenguaje extraerá Empson una visión de la literatura que examinaremos mejor entre las que dan origen a las teorías posteriores.

Podemos aquí pasar muy rápidamente por las aportaciones que se hicieron a la teoría literaria en lengua alemana durante el período que nos ocupa. Ello no se debe a su poca importancia, sino a que, siguiendo una antigua tradición germánica, las más influyentes no afectan sólo a la literatura, sino al conjunto de las «artes», cuando menos, y, por tanto, se tratan en otros lugares. Así, por mencionar lo más evidente, las vinculadas a Heidegger, o a la escuela de Frankfurt y la transmisión de la obra de Benjamin. Un examen histórico del campo exclusivamente literario podría empezar considerando hasta qué punto las obras magistrales de Curtius y Auerbach mencionadas al principio de este capítulo constituyen una reacción contra la *Geistesgeschichte,* que se prestaba, como en España sus paralelos orteguianos, a maniobras ideológicas cuyo resultados saltaba entonces a la vista. De ahí también una suerte de interiorización de la experiencia heideggeriana, como la que permite a Emil Staiger, de forma en cierto modo comparable a la de Poulet pero en clave más académica, tratar de fundamentar la poética en la temporalidad vivida. La obra de Staiger fue posiblemente la más representativa del entorno universitario especializado, en nuestro período[48]. Quizá más influyente, a la larga, haya resultado la entonces poco visible de Käte Hamburger, quien más que Staiger determina aún el debate sobre la teoría de los géneros[49]: por cuanto se trata, para esta autora, de deslindar las restricciones específicamente nacidas de la condición literaria de una obra de las correspondientes al «área general de la estética literaria», queda clara la pertinencia de su trabajo para el esclarecimiento de los términos del debate en que nos encontramos. En cuanto a las contribuciones que acaban agrupándose bajo el epígrafe de «estética» (o «teoría») «de la recepción», tanto su cronología como sus implicaciones aconsejan considerarlas en otra sección.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 3.ª ed. 1957. Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, F.C.E., 1950. Aullón de Haro, Pedro (compilador), *Teoría de la crítica literaria,* Madrid, Trotta, 1994.

[47] William Empson, *The structure of complex words,* Londres, Chatto and Windus, 1951. Cito la ed. de Cambridge de Mass., Harvard University Press, 1989, p. 6. La obra está dedicada a Richards, «fuente de todas las ideas de este libro, aun de las menores a que he llegado discrepando de él».

[48] E. Staiger, *Grundbebriffe der Poetik,* Zürich, Atlantis; trad. *Conceptos fundamentales de poética,* Madrid, Rialp, 1966.

[49] K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung,* Stuttgart, Klett, 1957, ed. revisada 1977; trad. *La lógica de la literatura,* Madrid, Visor, 1995.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños,* México, F.C.E., 1958. Blanchot, Maurice, *El espacio literario,* Barcelona, Paidós, 1992. Brooks, Cleanth, *The well-wrought urn. Studies in the structure of poetry,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1947 (reeditado). Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina,* México, F.C.E., 1955. Ferraté, Juan, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación (1952-1966),* Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed. 1981. Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura,* Madrid, Visor, 1995. Jakobson, Roman, *Ensayos de poética,* Madrid, F.C.E., 1977. Leavis, F. R., *The Great Tradition,* Londres, Chatto and Windus, 1947 (reeditado). Poulet, Georges, *La conciencia crítica,* Madrid, Visor, 1997. Richards, I. A., *Crítica práctica,* Madrid, Visor, 1991. Sartre, Jean-Paul, *Escritos sobre literatura,* Madrid, Alianza, 1985. Spitzer, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica, 1980. Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXᵉ siècle,* París, Belfond, 1987. Wimsatt, W. K., *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry,* Lexington, The University Press of Kentucky, 1954.

IV

Teorías de la postmodernidad

La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)

Carlos Thiebaut

Un rótulo confundente y cuatro problemas

Desde finales de los años sesenta y durante las dos décadas subsiguientes se configuró una sensibilidad epocal que hablaba de los límites del programa moderno. Esa sensibilidad recibió el apresurado rótulo, que ha acabado siendo más confundente que iluminador, de postmodernidad. La postmodernidad, tomada como descripción global de lo que acontecía en diversidad de prácticas culturales y como programa para las mismas, tuvo la virtud de convertirse en tópico útil de amplia difusión mediática: «postmodernidad» definía la conciencia que la segunda mitad del siglo tenía de su novedad, una novedad que se elevaba agónicamente contra el modernismo autocomplaciente de los años cincuenta. Pero cabe sospechar que ese rótulo ha acabado por convertirse en un torpe instrumento descriptivo y, sobre todo, en un cierto obstáculo teórico para la crítica o el análisis cultural. En efecto, bajo él se acumulan órdenes de problemas, de temáticas y de tradiciones intelectuales en exceso diversos y una referencia indiscriminada a los mismos los oscurece en vez de iluminarlos. Por ello, no resulta extraño que el final de los años noventa vaya empleando ese rótulo sólo, y cada vez con menor frecuencia, como etiqueta de mercado que resume bajo un mismo nombre lo que es un conglomerado no siempre congruente de diversas posiciones teóricas y críticas que acontecieron en aquellas décadas.

Diversos autores empleaban y siguen usando el término según sus propias definiciones y teorías, con muy distintos sentidos y referencias, y las más de las veces parece necesario disponer de un mapa de posiciones teóricas si es que queremos llegar a entender el significado de los diversos usos del rótulo «postmodernidad», en los campos de las prácticas artísticas, de las teorías estéticas y, más generalmente, de la crítica cultural y la filosofía[1]. En

[1] Cfr., por ejemplo, Andreas Huyssen, «Cartografía del postmodernismo» en Pico, J. (ed.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 189-248. Un mapa más reciente, aunque tal

efecto, dicho rótulo englobaba tanto constataciones de agotamiento temporal («después de la modernidad») como de agostamiento teórico («más allá del programa de la modernidad») que apuntaban, de forma referencialmente confusa, a lo que de distinto habría en relación a un momento o a un programa históricamente anteriores. A la vez, este término histórico referido, la «modernidad», aludía en una misma definición de época a programas teóricos y artísticos de muy diversa índole. Por modernidad se entendía, por ejemplo, lo que, para la filosofía, comenzaba a veces en el diecisiete cartesiano y otras en el dieciocho ilustrado. Pero, con el mismo término se aludía también al modernismo artístico –o a los diversos modernismos– del diecinueve y de comienzos del veinte (desde Baudelaire a las vanguardias, pasando por Mallarmé; desde la Bauhaus al funcionalismo arquitectónico de los cincuenta). El rótulo «postmodernidad», pues, resumió con efectividad en un mismo valor de cambio muy diversos valores de uso a efectos de la crítica y las teorías.

Si el final del siglo le aplicara a la postmodernidad su misma medicina de producto epocal, su misma conciencia de agotamiento, sólo parecería restarnos, pues, la dudosa utilidad de un rótulo que nombra un gesto de crítica o de rechazo. No obstante, es probable que también se nos abra la más interesante perspectiva de analizar cómo lo que se ocultaba bajo la radicalidad de ese generalizado gesto de sospecha contra la modernidad –una generalización que lo hacía conscientemente banal– continúa las tendencias críticas –e incluso autocríticas– que siempre acompañaron la definición de los diversos programas modernos. Y, probablemente, ese rasgo de crítica interna al programa moderno sea lo que más resalte de todo este movimiento de contradanza y de reflujo que caracteriza la segunda mitad del siglo veinte y lo que acabe por arrojar más potentes resultados[2].

En efecto, si consideramos que esa conciencia de los límites (a la que la metáfora de la contradanza alude) está inserta dentro del horizonte teórico y normativo de la modernidad deshacemos gran número de las autoimágenes del programa moderno mismo y podemos incluir en la definición de su proyecto y de sus supuestos aquellos momentos negativos y autocríticos que excluyeron otras versiones, más lineales o más autocomplacientes, de lo que pudiera ser su canon. Este canon moderno ahora criticado se descubre como el relato *ad usum delphini* de un progreso coherentemente articulado, de una marcha lineal –en una sola dirección y descrita desde un único foco–, que resume, ordena y simplifica todo el cúmulo de diferencias y complejidades que han ido sedimentándose, no sin conflictos, a lo largo del proceso histó-

vez no más ajustado, puede encontrarse en K. Kumar, *Post-Industrial to Post-Modern Society*, Oxford, Blackwell, 1995, pp. 101-148.

[2] Véase A. Wellmer, «La dialéctica de modernidad y postmodernidad» en Picó, *op. cit.*, pp. 103-140.

rico de las sociedades modernas. Ese canon moderno –tal como, por ejemplo, se formuló tanto académica como artísticamente en los siglos dieciocho y diecinueve por medio de la acotación de etapas sucesivas, escalonadas y progresivas de la producción cultural– intentó dar forma a ese tejido de tradiciones históricas y lo hizo, precisamente, suministrando un relato del nacimiento y consolidación de su conciencia reflexiva. La modernidad, al hacer reflexivas las tradiciones desde las que nació y a las que se enfrentó, reconstruyó su propia génesis a la luz de las definiciones que de sí misma iba dando en sus programas políticos, morales, cognitivos y artísticos. Esta relación ya no tradicional con la propia tradición –algo que encontramos tanto en los cánones hegeliano como neokantiano– configura, consiguientemente, un programa normativo volcado en el presente. El canon, pues, define una interpretación del sentido histórico de esos programas y suministra un especial relato que les da sentido como proyectos de acción y de creación.

A esta luz, la conciencia de los límites del proyecto moderno debería partir del debate de ese relato y esa autoimagen: sería ese canon lo que sería menester revisar y declarar, en su caso, caduco. No lo serían, por tanto, las estrategias normativas que esas tradiciones fueron generando para entender el proceso de complejificación moderna, ni lo serían –aún menos– los problemas irresueltos, los ideales no conseguidos o las promesas incumplidas. La modernidad es un proceso (no un progreso) inacabado que sería necesario diferenciar cuidadosamente del cúmulo de imágenes que se han apresurado a retratarlo, fijarlo o domarlo. De esta manera, a lo que nos conduce una interpretación de la postmodernidad más allá de los rótulos es a la cuestión de cómo la modernidad misma puede ser consciente de sus limitadas autoimágenes y qué fuerzas puede extraer de ello. De lo contrario, la ilusión que suministra una mermada autoconciencia sería sólo sustituida por otra ilusión, estructural y funcionalmente similar y cegadora.

Los párrafos que siguen expondrán en torno a cuatro momentos –quizá los centrales en el debate modernidad/postmodernidad– ese movimiento de contradanza y esa conciencia de los límites que se agazapan bajo el rótulo de la postmodernidad y concluirán con una consideración de orden más general sobre la ambigüedad de las formas discursivas contemporáneas que se reclaman postmodernas. El primer apartado se centrará en lo que está más en la superficie sociológica: los diagnósticos sobre el carácter de la sociedad postmoderna y los supuestos procesos de des-diferenciación de la diversidad de lógicas y racionalidades sociales. Desde esta tesis sobre la forma de las sociedades desarrolladas (postindustriales, postmodernas, informatizadas, etc.), el segundo apartado se centrará en el análisis de la pluralización de los lenguajes y de las significaciones y en las diversas manifestaciones programáticas a las que aquella pluralización da lugar, y ello en oposición a los relatos más lineales o más monotonales que el canon moderno suministraba. El tercer apartado apuntará a una crítica filosófica de fondo que se enca-

balga con la recién mencionada pluralización de los lenguajes: la evanescencia del sujeto como centro significativo de los procesos sociales, cognitivos y artísticos al quebrar el modelo paradigmático del par epistémico sujeto-objeto (o artista-obra, o autor-texto) que yacía en el centro del canon moderno. En consonancia con estas críticas, el cuarto apartado se centrará en un obvio corolario de todo ello: la crítica a la noción de historia progresiva que subyacía, según vimos, a ese canon. El colapso del progreso se ha tornado en colapso de la historia misma que se trueca, ahora, en arsenal siempre a la mano de materiales disponibles para la construcción del presente.

La desvanecida complejidad de las racionalidades modernas

Probablemente el primer y más importante impacto de los teóricos de la postmodernidad en los primeros años setenta se debiera a sus tesis sociológicas y, en concreto, a su análisis del lugar de la cultura en las sociedades postindustriales. Tanto en el ámbito francés como en el estadounidense –y con inflexiones diversas que se debían a tradiciones distintas– se inició un análisis de las sociedades desarrolladas que apuntaba al desvanecimiento de los procesos de diferenciación epistémica y valorativa que, según los análisis de Max Weber, habían constituido la racionalización moderna. Se argumentó que esa diferenciación era un retrato sólo adecuado para una sociedad industrial y liberal ya superada. En ésta, el proceso de racionalización se había expresado (o se suponía que se había expresado) en la diferenciación de esferas de valor (cognitivas, normativas y expresivas). Esta diferenciación había generado formas crecientemente autónomas de prácticas sociales (de conocimiento, de autorregulación moral, política y jurídica, y de expresión artística). La confluencia de esa diversificación epistémica y de esa autonomía de lógicas sociales es lo que les permitió a los teóricos de la modernidad, a los que los análisis postmodernos se enfrentaban, entender el proceso de modernización como un proceso de creciente complejidad. De esta manera, se decía que en las sociedades complejas modernas los criterios de validez en el ámbito del conocimiento (las discusiones en torno a la verdad/falsación de enunciados científicos y descriptivos), en el ámbito de la justicia (los diversos modelos de teorías de lo justo o lo correcto), en el ámbito individual (las formas de la autenticidad de los sujetos, tanto en términos éticos como en su autopresentación expresiva) y en el ámbito estético (los debates sobre qué se puede entender como arte mismo y sobre los diversos criterios o factores que se consideran relevantes para definir cualquier producto cultural como producto artístico) caminaban por rutas distintas y, sobre todo, se configuraban en prácticas y en instituciones diferentes.

Las variadas explicaciones que los programas modernos suministraron para mostrar cómo esa diversidad de lógicas o de esferas de valor se imbri-

can en las sociedades modernas configuraron distintas teorías de la sociedad cuyos principales paradigmas (las diversas herencias marxistas; el funcionalismo y la teoría de sistemas; los modelos de interacción comunicativa; los modelos informacionales, etc.) se han consolidado a lo largo del presente siglo. Además de otros intereses y efectos, esas diversas teorías suministraron un análisis de las maneras en que las sociedades complejas configuran la dimensión sentido (sea éste moral o estético). En efecto, esa diversidad de lógicas se materializa (con diversos grados de institucionalización social) en prácticas culturales, normativas o cognitivas autónomas y distintas que, en diversidad de formas y momentos, pueden reclamar para sí el privilegio de la interpretación del sentido de la acción humana: la articulación de sus motivos, intenciones y finalidades, el horizonte de sus significados, la trama de sus razones. Si el programa moderno entendía que esas lógicas y esas prácticas mantenían entre sí alguna suerte de equilibrio, bien sea ya en programa epistemológico determinado (pensemos, en Kant y en el neokantismo) o bien sea en alguna suerte de modelo social (y pensemos, a estos efectos, tanto en la perspectiva analítica de Weber como en los modelos políticos del liberalismo), la sensibilidad crítica –por ejemplo, tal como se expresó en la Escuela de Frankfurt– acentuó siempre que la diferenciación de lógicas, prácticas e instituciones conlleva no pequeñas dosis de ambigüedad: por una parte, la dimensión sentido (el lugar en el que se clarifica y articula el significado de la acción y donde se establecen los procesos sociales que lo dotan de coherencia explicativa) no le corresponde ya, en exclusiva, a ninguna de esas lógicas diferenciadas y, a diferencia de las sociedades no modernas y no racionalizadas, permanece en una esfera en cierto sentido indiferenciada, sin instituciones que la vehiculen en exclusiva; pero, por otra, la misma autonomía de esas lógicas permite que algunas de entre ellas se apresuren a reclamar el privilegio de acaparar y monopolizar la dimensión sentido que ha quedado en un difuminado estatuto.

Esa ambigüedad posibilitaría, por ejemplo, que el arte –desde los modernismos a las vanguardias– se configure autónomo en su práctica y en su lenguaje y, a la vez, que reclame ser la conciencia crítica que define una forma del tiempo histórico o sus límites. Si en los análisis de Weber vemos todavía latir el trasfondo kantiano que quería interpretar en clave moral –no pocas veces trágica– la dimensión sentido, las tradiciones de origen nietzscheano (en su filosofía) y de trasfondo modernista (en su poética) han revivido con fuerza en las propuestas postmodernas y han propuesto una estetización de esa dimensión: concebir la propia vida como una obra de arte –por recordar un lema que recoge aquel origen y aquel trasfondo y que resonó con fuerza de la mano de Michel Foucault en los años setenta y ochenta– implicaba, precisamente, el privilegio de la dimensión estética frente a las otras lógicas de la racionalidad moral. Una peculiar fusión de tesis postestructuralistas, de teoría de la literatura y de oposición a los paradigmas

ético-estéticos del romanticismo aparecen, así, como nueva forma de entender en términos estéticos la dimensión sentido.

Pero, todo ello acontece ahora en condiciones mudadas: desde los planteamientos postmodernos se acentuarán la dispersión individualizada e individualista de las articulaciones de sentido y se subrayarán los nuevos factores técnicos, mediáticos e informáticos en los que se configura. En efecto, si la esfera cultural es donde se articula la dimensión sentido (y ese papel central de la cultura aparece aún en los modelos funcionalistas más clásicos, como el modelo de Parsons), algunos momentos de las propuestas postmodernas acentuarán los rasgos individualistas y estéticos de esta cultura mientras que otros, a veces en alianza paradójica con ellos, se centrarán más en consideraciones sociológicas sobre el mudado carácter de las sociedades desarrolladas y en la desaparición de los individuos como lugares del sentido. Según los primeros, la elaboración del sentido depende en exclusiva de los sujetos una vez que han colapsado los grandes relatos y se ha fragmentado su canon de interpretación. Según los segundos, se acentúan las modificaciones sociales, tecnológicas e informáticas, que la dimensión cultural ha recibido en los últimos decenios. Con las lógicas excepciones y matices, podemos encontrar más la primera línea de reflexión en la cultura angloamericana (que se convierte cada vez más en el lugar donde se debate, se rechaza y se reelabora la herencia del subjetivismo europeo del cambio de siglo, sobre todo, en los terrenos de la crítica literaria –y por ello nos referimos, por ejemplo, a las críticas desconstruccionistas, que mencionaremos en apartados ulteriores–). La segunda línea de avance ha sido desarrollada en diversos estudios franceses de sensibilidad más sociológica, con la reflexión especialmente sintomática de Jean-François Lyotard.

Lyotard formuló todo un programa de análisis que recoge y sistematiza elementos de crítica a la modernidad que hemos ido sugiriendo[3]: las sociedades contemporáneas ya no son como las sociedades típicamente modernas cuya complejidad racional se dejaba analizar en el programa neokantiano de Weber o en el programa funcionalista y sistémico, y cuyos heroicos retratos aparecían petrificados en el canon liberal de la modernidad; los procesos de tecnificación e informatización han reducido al lenguaje mediático e informatizado todas esas complejidades; la inadecuación del canon racionalista liberal y esa especial primacía del lenguaje deja abierta una forma de saber y de relato del sentido que la modernidad había dejado en una opaca oscuridad: el saber y el relato narrativo en el que se expresan formas de subjetividad cada vez más libres, menos domesticadas por aquellas ya inadecuadas y férreas autoimágenes racionalistas de la modernidad.

[3] Véase, por ejemplo, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

En el mundo estadounidense, Charles Jencks acentuó estos rasgos de liberación y dio muestras del carácter optimista –aunque no por ello menos perplejo, una perplejidad nunca trágica– del programa post-moderno. Este optimismo ha perdido, en estas formulaciones, el sombrío aguijón crítico que, por el contrario, siempre retuvo el movimiento crítico que acompañó al programa moderno desde su nacimiento hasta la misma Escuela de Frankfurt. En *What is Post-Modernism*, Jencks señala:

> (La postmodernidad) es una era en la que ninguna ortodoxia puede adoptarse sin autoconciencia e ironía pues todas las tradiciones parecen retener alguna validez. Esto es debido, en parte, a la llamada explosión informativa, a la llegada del saber organizado, a las comunicaciones mundiales y a la cibernética (...) El pluralismo –el «ismo» de nuestro tiempo– es tanto el gran problema como la gran oportunidad: todos somos los grandes cosmopolitas, los individuos liberados[4].

Los análisis postmodernos de la cultura acentuaron ese nuevo carácter de las sociedades desarrolladas y el nuevo rostro de los sujetos que las habitan en maneras diversas: nuevos coleccionistas en una sociedad del mercado y la publicidad; nuevos cibernautas en un mundo virtual sin fronteras o códigos únicos; nuevos consumidores en la plaza pública de las autoimágenes del presente. Todos estos análisis, ciertamente, acentúan rasgos de los sistemas sociales y de la configuración de las identidades culturales que no aparecían en los principales retratos de la racionalizada sociedad moderna y liberal; pero, también olvidan no pocos elementos de las sociedades complejas, como, por ejemplo, la irreductibilidad y compleja relación de las lógicas económicas, morales o políticas y sus diferenciaciones institucionales o la reducción de complejidad (y, consiguientemente, la pérdida de capacidad heurística) que supone el colapso de pretensiones de validez diferenciadas en una única de ellas. Así, si la nueva conciencia de las diferencias de todo orden –de culturas, de etnias, de géneros, de estilos de vida– ha puesto en primer término una mutada autoimagen de las identidades de los individuos y los grupos, el final de los noventa parece subrayar ahora que sería cegador que esta nueva conciencia añadida olvidase, desdibujase o arrumbase las realidades de las desigualdades, discriminaciones o dependencias de orden político, moral y económico junto a las que aquellas diferencias culturales ocurren; de lo contrario, lo que pudiera haber sido adquisición e incremento de reflexividad pudiera trocarse en más graves desconocimientos y limitaciones.

[4] Jencks, C., *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1989, p. 7., citado en Kumar, K. *op. cit.*, p. 105. Bien es cierto que Jencks matiza este optimismo con la conciencia de «confusión y ansiedad» que conforman la cultura de masas.

Con el romanticismo contra la ilustración: la pluralización de los lenguajes

Si en el análisis social las reflexiones postmodernas privilegiaron el sistema cultural y rechazaron el equilibrado, complejo –y no pocas veces inestable– modelo de diferentes esferas de validez epistemológicas y de diferentes lógicas e instituciones sociales, lo hicieron extrayendo –a veces de manera no consciente, como luego mencionaremos– no pocas fuerzas de un momento histórico moderno que se levantó en armas contra la formulación canónica de la modernidad ilustrada y de su diferenciación de lógicas racionales diversas: el romanticismo. Aunque en formas a veces diferentes, en diversas fases del movimiento romántico encontramos la crítica al programa racionalista de la ilustración en base a dos elementos: la subjetividad creadora y el acento en el papel del lenguaje y de los elementos contextuales que éste comporta. El siglo veinte (frente a los programas neokantianos del diecinueve, y tras la estela de su crítica por parte de Nietzsche) ha vuelto a poner en primer plano esa insustituible conciencia del lenguaje.

Así, el giro lingüístico, tanto en lo que cabría considerar uno de sus primeros pasos modernos, a principios del diecinueve (con Herder y Humboldt), como en su formulación explícita, a principios de este siglo (de formas diversas con Frege, Wittgenstein o Heidegger) planteó que la crítica de la razón y del conocimiento –aquello que era el corazón del programa moderno en la filosofía y en la reflexión sobre la ciencia– sólo podía realizarse desde un análisis del lenguaje y en su medio. Desde el universalismo que, como punto de partida filosófico se suponía en la crítica ilustrada, se transitaba ahora al contextualismo, al pluralismo y a la diversidad de las formas materiales de la expresión: no era sólo ya el lenguaje sino los lenguajes lo que debiera ser objeto de atención[5].

De igual manera, las categorías morales, políticas y estéticas universalistas en base a las que el programa ilustrado quería entender las dimensiones normativas de las prácticas y las producciones de la sociedad parecieron dejar paso a nuevos acentos. Se decía ahora que era menester preguntarse por las formas de la identidad histórica, social, cultural de las sociedades (y, por ende, que era necesario recuperar su constitución histórica en tradiciones) para entender la estofa real de la moral y la política; era menester fijarse en las particularidades que, en cada momento, encarnan en un movimiento histórico o en una obra conseguida el proceso creativo y expresivo del espíritu humano. En todos estos casos, y al igual que la materialidad de las formas del lenguaje empleadas toman el lugar de la arquitectónica de las categorías racionales, la materialidad histórica de los pueblos y las tradiciones tomaba el lugar de la arquitectónica política del contrato social o de los

[5] Véase C. Lafont, *La razón como lenguaje*, Madrid, Visor, 1993.

derechos individuales. Ecos de esta revuelta romántica contra la ilustración resuenan en la resaca crítica y postmoderna de la segunda mitad del siglo veinte: desconfianza ante las construcciones racionales en la política y la moral en favor de políticas puntuales (Derrida), retorno a la materialidad diversa y plural de los mundos y los estilos de vida (Lyotard).

De esta forma, la pluralidad y la materialidad de las formas del lenguaje se revuelve, pues, contra las pretensiones universalistas del primer programa ilustrado de crítica de la razón, acentúa el contexto local de las prácticas de sentido y fuerza a poner en el centro de atención el producto resultante de las mismas. Así, los textos, las obras artísticas y los contextos lingüísticos de comunicación –y no los procesos de su producción o los programas que los articulan– son el punto focal de la atención crítica. El programa desconstruccionista, heredero tanto del giro lingüístico heideggeriano y del estructuralismo francés de los años cincuenta y sesenta, ha puesto en primer plano este interés en el lenguaje hecho texto.

Pero, también las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein[6], básicamente por medio de la noción de juegos de lenguaje, suministran no pocas coartadas culturales para ese gesto antirracionalista y antiilustrado. La noción de juego de lenguaje, que junto a la idea de la existencia de diversidad de criterios de significación en prácticas distintas indica también el carácter normativo y social de estos criterios, puede ser devaluada si esa diversidad se percibe sólo desde un giro relativista. Que los contextos normativos sean plurales (que lo sean, precisamente, por la ubicación de los significados lingüísticos en un juego del lenguaje que remite a una forma de vida) no significa que cualquier significado pueda darse en cualquier contexto o que toda forma de vida –de juego de lenguaje– pueda ser adecuada en cualquier circunstancia. Así, una noción –la de juego de lenguaje– que tenía la potencia de situar en el análisis del lenguaje y de sus contextos el rostro normativo de la racionalidad humana puede terminar negando esta –toda, cualquier– racionalidad.

El acento epistémico en el doble rasgo de pluralidad y materialidad de los lenguajes (y de los estilos de vida) no necesita, no obstante, conducir a propuestas devaluadoras y relativistas en las que se asume la existencia de diversidades de manera que se acaba por anular el interés mismo en las diferencias y en el hecho de la diferencialidad. Este interés ha determinado en gran medida las políticas culturales del final del siglo. Así, los límites del canon moderno se han complementado con las aportaciones de otras perspectivas culturales hasta ahora desconocidas (pensemos, por ejemplo, en las perspectivas de género) y con el aprecio hacia otras culturas artísticas (como, por ejemplo, las culturas orientales y africanas). La sensibilidad hacia las

[6] L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, Crítica, 1988.

diferencias media también las perspectivas cosmopolitas –cada vez más inevitables por medio de los procesos de comunicación– en la medida en que el universalismo que comportan sólo puede ya percibirse y hacerse inteligible desde contextos locales y desde determinaciones particulares en términos históricos, geográficos y culturales. La «política de la diferencialidad» –que en términos políticos acompaña el canon estético postmoderno– acentúa, de esta manera, que las grandes categorías modernas de libertad, igualdad y solidaridad, son sólo comprensibles desde procesos de diferenciación, particularismo y contextualización.

Pero el interés por la particularidad, contextualidad y materialidad de los lenguajes y los resultados de los procesos de producción artística no es tan innovador como estos quiebros del giro lingüístico pudieran hacer pensar. La dominancia de la particularidad de la obra y del juicio estético –en la dialéctica de universalidad-concreción, en virtud de la cual algo concreto y particular puede significar, vehicular y materializar algo universal y en virtud de la cual eso particular es, entonces, comprendido en términos universales– fue un tema central en el programa estético moderno ilustrado. Así, la *Crítica del juicio* de Kant se muestra como un análisis de renovada vigencia: los análisis kantianos sobre el juicio reflexionante no sólo resuenan explícitamente en la obra de Lyotard sino que convierten en un lugar indicado para volver a pensar la importancia y el acento en la obra concreta. Esta vigencia no deja de ser, como podemos ver, en cierto sentido paradójica, pues el descubrimiento de la concreción y particularidad que anida en el análisis kantiano queda ahora, a finales del veinte, despojada del conjunto de categorías universalistas que articulaban ese programa.

Los nuevos acentos sobre el lenguaje, en su diversidad y en su materialidad y sobre la particularidad de las formas de vida (acentos que se canonizan, muchas veces, bajo la rúbrica indiscutida de la pluralidad de «estilos de vida») produce, en términos artísticos y como acabamos de indicar, un acento paralelo sobre la obra, dejando en oscuridad el análisis del proceso de su génesis. El cómo y el por qué determinada obra o determinado significado llegue a formularse parece perder importancia ante la cuestión hermenéutica de cómo esa obra o ese significado operan y significan. Así, y frente a versiones del giro lingüístico en las que es importante la intencionalidad del autor, del emisor de un mensaje (pensemos, por ejemplo, en las pragmáticas del lenguaje de inspiración wittgensteinianas), para que el significado se construya en procesos de comunicación, otras versiones distintas (como el desconstruccionismo, de fuertes acentos heideggerianos) entienden el significado como ya acontecido en la materialidad del producto y del lenguaje, como un resultado ya dado en la obra o en el texto. De esta manera, la conciencia de los lenguajes y de los textos se revuelve contra la manera en la que el romanticismo, al que hemos visto inicialmente como un aliado del giro lingüístico mismo, acentuaba, y exacerbaba, el proceso de creación del len-

guaje y de las obras. Una segunda fase, pues, del acento en el lenguaje y las obras es la revuelta contra el sujeto.

Contra el romanticismo: el desvanecimiento del sujeto

Pero, la alianza con el romanticismo tiene un límite casi absoluto. No es infrecuente que –sobre todo en términos estéticos– se entienda que el romanticismo pivota ante todo sobre una reivindicación del sujeto (del genio, del artista, del momento creativo del espíritu). Probablemente el corazón más original de la reflexión del siglo veinte venga de la mano de un particular rechazo del romanticismo y de su configuración de la noción de subjetividad. La noción romántica del sujeto nace de una vuelta de tuerca del conjunto de categorías desde las que la ilustración misma entendió las nociones filosóficas y políticas de subjetividad y de individualidad: el sujeto es, en su relación con el objeto de su conocimiento y de su acción, el lugar articulador y creador del sentido. Esa pasión por el sujeto no sólo recorre el pensamiento romántico del diecinueve temprano, sino que también se hace presente en los movimientos de resaca del romanticismo como pudieran ser el programa nietzcheano y diversas formas del modernismo artístico (pensemos, así, en Baudelaire), movimientos en los que la subjetividad no es ya el objeto de análisis central sino, más bien, el prisma en el cual resuena la importancia del mundo social, de los objetos artísticos, de la semántica de los lenguajes, de los nombres de las cosas.

Determinadas formulaciones del giro lingüístico, como las heideggerianas que hemos mencionado, pueden fácilmente proseguir restándole importancia a ese prisma de la subjetividad que subyace al modernismo del diecinueve. El acontecer mismo del lenguaje, de los textos, deja sin lugar al interés por la subjetividad que había permanecido como motivo de continuidad, con modulaciones más o menos explícitas, desde la modernidad primera del siglo dieciséis. Así, este tercer problema o momento que articula la crítica que nuestro siglo hace al canon moderno se refiere, precisamente, al desvanecimiento del sujeto que, en gran medida, articulaba tanto el programa moderno de la ilustración como su ulterior exacerbación romántica.

Ese desvanecimiento puede constatarse en diversidad de autores y teorías. Comenzando por la, tal vez, más conocida, recordemos el final de la obra de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*[7] en el que indica proféticamente que si la idea misma de hombre –de sujeto, de subjetividad– es una creación histórica reciente, precisamente del momento clásico ilustrado, también es una noción sometida a un destino de desaparición:

[7] M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

> El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también de su próximo fin. Si estas disposiciones desaparecieran como aparecieron, si (...) oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII todo el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena[8].

La profecía de Foucault se empieza a cumplir a sí misma con la crítica estructuralista al programa epistemológico, al conjunto de categorías universalistas, racionalistas y subjetivizadoras, de la ilustración y se prosigue en diversidad de teorías contemporáneas. Con el rechazo y la crítica de esas categorías, se desvanece la noción de subjetividad –de sujeto de conocimiento y de acción– que ellas arropaban. Por mencionar dos de estas críticas contemporáneas, recordemos la revuelta neopragmatista de Richard Rorty y las diversas modulaciones desconstruccionistas de Paul de Man y de Jacques Derrida.

Desde la tradición analítica anglosajona, Richard Rorty ha popularizado un peculiar regreso a la tradición pragmatista americana que la despoja de sus raíces en las críticas racionalistas de la modernidad y que la enfrenta radicalmente al programa epistemológico cartesiano. Su rechazo a la concepción representacionista de la mente y del sujeto es, en términos más generales, el rechazo a toda la tradición de la filosofía occidental empeñada, en el retrato que Rorty hace de ella, en entender los procesos de conocimiento y de acción desde categorías universalistas y trascendentales[9]. Pero, la desaparición filosófica del sujeto de conocimiento cartesiano no es la desaparición de los individuos ni de los sujetos: el fin de la filosofía moderna que Rorty diagnostica deja paso, en su propuesta, al discurso educador de la literatura en la cual un conjunto de disposiciones morales y estéticas básicas de las sociedades contemporáneas (su sensibilidad por el sufrimiento, ante las injusticias)[10].

Este tránsito de la filosofía –y de sus categorías universalistas en la crítica social y en la crítica filosófica– a la literatura es, tal vez, una metáfora adecuada para entender las formas en las que el final del siglo quiere retener, en el terreno estético, el impulso crítico que otrora poseyeran los discursos éticos y políticos de la modernidad. La crítica literaria –sobre todo en el mundo anglosajón– ha pasado a ser el centro de la crítica cultural y, en concreto, el de la revisión y el rechazo del canon moderno. La obra de Paul de Man es, en este sentido, especialmente significativa.

Paul de Man formuló un rechazo a la centralidad que el romanticismo asignaba a la noción de subjetividad y de creación de las obras literarias bajo

[8] *Op. cit.*, p. 375.

[9] Véase R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983, y *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1982.

[10] Véase, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

la rúbrica del rechazo de lo que denominaba la ideología estética[11]. Esta ideología que caracteriza todos los acercamientos modernos y románticos a las producciones de la cultura, señalaba de Man, proyecta sobre el texto todo un conjunto de categorías que hacen opacos los mecanismos que operan en él. Estos mecanismos, la literalidad de figuras y tropos, muestran, precisamente, un decir que se desdice, un significar que muestra la imposibilidad de su significación e imponen un proceso de lectura que reproduce una aporía semejante en el lector. Al eliminar la categoría de subjetividad, se elimina la noción de intencionalidad como clave de los procesos de significación y los significados de los textos dejan en libertad el juego aporético de los significantes. Así, pensar el texto sin el sujeto es anular que la intencionalidad del productor diga algo de su producto y, por tanto, es negar que el significado de este último se pueda determinar en un esquema comunicativo en el que alguien le dice, le propone, algo a alguien por medio de su obra.

Este rechazo de la intencionalidad del sujeto como clave del sentido de los textos ha recibido sus más potentes formulaciones en el programa desconstruccionista de Jacques Derrida[12]. En sus primeras obras del final de los años sesenta y comienzos de los setenta, el rechazo de la voz del autor (del privilegio de la palabra hablada sobre la escritura) en el texto escrito se formuló en clave cercana al estructuralismo. Ese rechazo corre paralelo a la crítica a la «metafísica de la presencia», categoría en la que Derrida condensa el modelo clásico de representación epistémica y cognoscitiva que también hemos visto rechazada en los planteamientos de Rorty. En sus últimos trabajos Derrida ha construido un modelo de trabajo filosófico que lo despoja de pretensiones constructivas, aunque se estima que no carece de implicaciones normativas: la reflexión filosófica y cultural es, ella misma, un acontecimiento y una intervención que procede marginalmente (las más de las veces en forma de comentarios sobre textos y fragmentos), sin el armazón universalista de las categorías discursivas heredadas. Esta forma de la reflexión filosófica parece ejemplificar el juego de la noción de «*differènce*» (traducida tanto como «differencia» como por «diferancia», refiere al proceso del diferir temporal y espacial). Esa noción, central al pensamiento de Derrida, apunta al mecanismo central de cesura entre la palabra significante –que remite necesariamente a toda la cadena significante del lenguaje– y la cosa misma dicha, una cesura que se refleja especularmente en el lenguaje mismo y que muestra que éste «se constituye "históricamente" como entramado de diferencias»[13].

Este conjunto de análisis sobre la obsolescencia de las categorías relativas al sujeto tiene también otros efectos y razones distintos al acento en la

[11] Véase P. de Man, *Resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

[12] Véase *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, y *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.

[13] *Márgenes de la filosofía*, cit., p. 48.

textualidad que hemos venido apuntando. El desvanecimiento del sujeto cuestiona también otro rasgo del canon moderno: la comprensión del proceso histórico como el desenvolvimiento de un conjunto de relaciones en las que era central la noción de sujeto (y piénsese tanto en la idea hegeliano-marxiana de la historia como producto del hacer del espíritu o de los hombres como en la interpretación de la historia occidental en base a procesos de creciente complejidad y diferencialidad de formas racionales de la acción). De la mano de ese desvanecimiento del sujeto acontece también el desvanecimiento de la historia.

Contra el canon moderno: el colapso de la historia

El cuarto problema que articula el movimiento de contradanza que comentamos se refiere, precisamente, a la noción de historia que, bajo la idea de progreso o de avance progresivo, caracteriza sectores centrales del canon moderno. El acento en la particularidad lingüística de los productos culturales, su despojamiento de formas de intencionalidad como clave de su significado, hace que esos productos temporalmente acumulados no se entiendan, no obstante, como ordenados en secuencias que les dotan de sentido. El desvanecimiento de la idea de programa o de proyecto va, así, de la mano de la imposibilidad de pensar una concepción del tiempo histórico como progreso, como secuencia o como proceso –siquiera frágil y falible– de aprendizaje. Lo acontecido en el pasado pasa, así, a ser arsenal de las prácticas culturales de interpretación del presente y en el presente. La temporalidad que marca los productos culturales no define –si no es en forma de negatividad, de imposibilidad– ninguna forma de conciencia histórica.

La disponibilidad de todos los códigos del pasado para la definición del presente tuvo especial eco en las teorías de la arquitectura postmodernas, uno de los campos en los que el paradigma postmoderno tuvo efectos más populares, inmediatos y visibles[14]. El rechazo de la sequedad y abstracción de los proyectos funcionalistas se hermanaba, así, con la utilización ornamental de elementos arquitectónicos de la tradición clásica, de planteamientos coloristas procedentes de la cultura pop americana de los años cuarenta y cincuenta o de modelos tomados de las construcciones cinematográficas. Pero, no es simplemente un regreso al ornamento. Las concepciones espaciales del funcionalismo clásico ceden su lugar también a un cierto tono monumental que tanto apunta a procesos de dignificación de espacios públicos como indica que esa dignidad no se entiende en base al uso funcional de esos espacios cuanto a la especial y

[14] Véase, por ejemplo, Hal Foster, «Polémicas (post)modernas» en J. Picó, *op. cit.*, pp. 249-262, junto al trabajo de Huyssen citado en la nota núm. 1.

explícita marca simbólica que los define, a veces estipulativamente, como públicos.

Así formulado, el rechazo de la idea de historia parece, paradójicamente, recaer en un peculiar historicismo, aquella forma de concepción de la cultura que marca la insustituible originalidad de cada momento temporal. Aunque la disponibilidad de todos los códigos anteriores y contemporáneos parezca desvanecer secuencias temporales, la originalidad de cada combinatoria recupera la individualidad de cada acción o cada producción cultural y el gesto creativo que anida en esa originialidad –y que huye de la repetición mimética de otras combinatorias– pretende redefinir el sentido del presente. Un presente, pues, que se define sin programa histórico que lo interprete o lo justifique y que, más bien, nombra las formas de su asunción de ese arsenal en el que la historia se ha convertido.

También en este gesto presentista con el que el postmodernismo pretende definirse aparecen ecos de otros análisis modernos anteriores. Si la tensión entre intencionalidad y contenido crítico, significante y significado, modulaba el carácter siempre inconseguido y en tensión de la obra de arte en los planteamientos de T. W. Adorno (y hacía imposible, excepto en forma de negatividad, las promesas redentoras del arte romántico) y anticipa, con ello, el movimiento de la *difference* derridiano, el actual desvanecimiento de la historia y su consiguiente presentismo recuerda a las críticas finales de Walter Benjamin al historicismo clásico que anulaba la irrupción de la originalidad y la creatividad en la historia o, incluso, rememora inconscientemente la idea, presente en la poética de Baudelaire, de que la modernidad es la conciencia de la acelerada evanescencia temporal. En estos casos, no obstante, la reiteración postmoderna de intuiciones anteriores parece falsar la pretensión de originalidad que las motivaba y sospechamos que esa reiteración no acentúa la crítica sino que la banaliza. Es más, esta banalización se asume explícitamente en muchos momentos de las proclamas postmodernas como una forma de autoironía que desvela la inanidad de los grandes relatos y de los grandes programas. En efecto, la desaparición de la idea de progreso que anidaba en el canon moderno no se dirige sólo a la concepción del pasado –y a la consiguiente reivindicación de la originalidad del presente– sino que también consagra una forma menor del programa normativo que interpreta el quehacer futuro. La definición del presente no puede contener ningún proyecto que sea susceptible de interpretación en clave mayor. Tampoco el futuro –que no puede existir en la única forma en la que existe lo acontecido pasado, el arsenal– existe, pues, en forma de proyecto.

Con ello, el gesto llamado postmoderno muestra, de nuevo, un rostro aporético: la abolición de la temporalidad histórica, denegada bajo el rótulo de los grandes relatos y bajo el rótulo de la abolición del futuro, se revuelve contra la misma definición del presente. El presente, que se ha de entender como horizonte absoluto de interpretación una vez que se declara

abolida la historia, habría de eliminar su misma conciencia temporal y, con ello, su mismo gesto de crítica a lo anterior.

La peculiar inevitabilidad del fragmento

En estos cuatro conjuntos de problemas se hilvanan críticas de diverso orden a diferentes tiempos y programas teóricos de la tradición occidental. Ciertamente, y porque se ha hecho reflexiva en formas hasta ahora desconocidas, esta tradición no puede reclamar para sí ningún relato ingenuo o consolador. Esa conciencia reflexiva del programa moderno ha perdido, por ello, la confianza en la coherencia discursiva que, desde la primera modernidad en su confrontación con los antiguos, articulaba un programa político, teórico, moral o estético. La dislocación de las formas de la complejidad social, la pluralización de sus lenguajes, el desvanecimiento del único punto focal del sujeto para entender la producción de interpretaciones culturales y el aporético historicismo en el presente que se induce con el colapso de la conciencia de temporalidad inducen formas discursivas que se expresan mejor en el fragmento y que no pueden entenderse al margen de la ironía. Las aporías que hemos venido indicando en varios momentos de las líneas anteriores no son simplemente ignoradas, sino que en muchos momentos son asumidas explícita e irónicamente en los más lúcidos análisis postmodernos.

Es menester añadir que no pueden, en justicia, reclamársele a las nuevas formas de la sensibilidad nacientes –como las que han puesto sobre el tapete en las últimas décadas el feminismo y la conciencia multicultural– un discurso programático en forma de sistema o una perspectiva cabal de todas las esferas teóricas y sociales que han constituido lo que ahora percibimos como una limitada tradición occidental. Como muestra la tradición de la Teoría Crítica (piense tanto en *La dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, como en *Mínima moralia* de este último), nuevas sensibilidades se expresan en nuevas formas discursivas y éstas comportan, de entrada, una nueva constatación de los límites de las anteriores. La forma del fragmento y del aforismo ha sido recurrente en la cultura occidental desde la Ilustración (y, si la entendemos como ensayo, desde aún antes, desde Montaigne) y su resurgir como lugar central de la crítica cultural ha sido también recurrente cuando se producen agostamientos de los discursos académicos, siempre de carácter más programático, sintetizador y, como vimos, canónico.

Pero, si es adecuada la presentación del movimiento de contradanza que hemos indicado en los cuatro momentos de lo que se esconde bajo el rótulo de postmodernidad, sería también oportuno señalar que las nuevas formas discursivas que regresan al arsenal de la historia (e incluso de la historia

premoderna) para definirse no podrán eludir tampoco el conjunto de problemas cognitivos, normativos y expresivos que, en esa historia, movió a plantear nuevas soluciones ante lo que, en cada momento, se concibió como limitado. No deja de ser significativo, en este sentido, que a la vez que a finales de los años sesenta se proclamaba el nacimiento de la postmodernidad en diversas críticas artísticas y literarias se estuvieran también poniendo las bases para un retorno al programa político y normativo de la modernidad en otras disciplinas con el retorno a las teorías del contrato social y se asistiera a un pujante, y creciente, renacimiento kantiano[15]. La contradanza de la postmodernidad no se efectúa en solitario contra el canon acumulado de la historia de nuestra cultura; también acompaña, como eco invertido, a las nuevas sistematizaciones de las teorías de la razón. Los límites del proyecto moderno, que la contradanza celebra, encuentran su «otro siempre necesario» en las reformulaciones de ese proyecto.

Bibliografía

Bell, D., *El advenimiento de la sociedad post-industrial,* Madrid, Alianza Ed., 1986. De Man, P., *Resistencia a la teoría,* Madrid, Visor, 1990. Derrida, J., *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989; *La diseminación,* Madrid, Fundamentos, 1975. Foster, T. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Washington, Bay Press, 1983. Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad,* Madrid, Taurus, 1990. Hassan, I., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture,* Ohio, Ohio State University Press, 1987. Jameson, F., *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Barcelona, Paidós, 1991. Jencks, C. (ed.), *What is Post-Modernism?,* Londres, Academy Editions, 1989; *The Post-Modern Reader,* Londres, Academy Editions, 1992. K. Kumar, *Post-Industrial to Post-Modern Society,* Oxford, Blackwell, 1995. Lyotard, J.-F., *La condición postmoderna,* Madrid, Cátedra, 1984. Pico, J. (ed.), *Modernidad y Postmodernidad,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 189-248. Rorty, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza,* Madrid, Cátedra, 1983; *Contingency, Irony and Solidarity,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Vattimo, G., *El fin de la modernidad,* Barcelona, Gedisa, 1987. Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad,* Madrid, Visor, 1993.

[15] Véanse las diversas reconstrucciones de la teoría neocontractualista de John Rawls o el programa comunicativo de Jürgen Habermas. En concreto, es iluminador, en este contraste, el trabajo de Habermas en polémica con diversos momentos del movimiento postestructuralista y postmoderno, *El discurso filosófico de la modernidad,* Madrid, Taurus, 1990.

El desarrollo de la crítica literaria: la resistencia a la teoría

Carlos Piera

Entre los que inauguran la fase actual de los estudios literarios hay al menos dos autores que se suelen presentar como representantes, o al menos sucesores, del entorno de I. A. Richards y el *New Criticism:* Northrop Frye (1912-1991) y William Empson (1906-1984). En estas páginas nos ocuparemos de Empson para seguir un curso que aboca en la llamada *deconstrucción* (o *desconstrucción*)[1].

Empson se forma con Richards, y en unos años en que la filosofía neopositivista relegaba al ámbito inescrutable de lo «emotivo» a cuanto en el lenguaje no fuera un contenido proposicional capaz de determinar valores de verdad lógicos. Richards era consciente de lo apresurado de esta exclusión, hecha cuando «a la técnica del enfoque en la poesía no se le ha concedido todavía ni la mitad del estudio sistemático que ha recibido el salto con pértiga». Todo aquello «que más preocupa al hombre civilizado» pertenece a «un mundo intermedio» entre las materias, como las científicas, «que se pueden debatir en función de hechos comparables e hipótesis precisas» y los asuntos prácticos que «se pueden manejar con arreglo a normas empíricas y según convenciones aceptadas por todos». Dado «lo fútil de toda polémica que precede a la comprensión», es preciso abordar el estudio de nuestro comportamiento en esa zona intermedia, un estudio que podemos llamar «de ideología comparada»[2].

Esta tarea corresponde a los que venimos llàmando críticos literarios, y supone meterse en regiones cuya supuesta inefabilidad convenía tanto a los cientifistas rabiosos como a los líricos tardorrománticos más dados a refugiarse en la bruma. Pero Richards sigue tratando el «sentido» de una proferencia lingüística como una entidad unitaria y compacta, contrapuesta a todo el resto de sus propiedades significativas (para él, sentimiento, tono e intención) y, por tanto, se ve obligado, por mucho que

[1] Otras figuras más excéntricas, como Kenneth Burke y Paul Goodman, por permanecer en la lengua inglesa, merecen al menos una mención.

[2] I. A. Richards, *Practical criticism,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1929; trad. *Crítica práctica,* Madrid, Visor, 1991. Cito por esta versión, por este orden, pp. 267, 18-19 y 20.

indague en ello y lo matice, a seguir manteniendo en la esfera de lo sentimental o emotivo a las mismas propiedades semánticas que allí segregaban sus predecesores.

Todo el trabajo de Empson es una crítica de esta segregación. Su precoz *Seven types of ambiguity* (1930) ya se enfrenta a «la falacia que ve en la mente algo por lo demás pasivo que va recogiendo proposiciones» y al «supuesto de que la verdad es valiosa en abstracto y no en cuanto digerida de forma que resulte útil»; parte para ello de que «no hay que pensar que las cosas temporal o permanentemente inexplicables sean esencialmente diferentes de las que se pueden explicar en términos que casualmente tiene uno a mano, ni hay razón para pensar que son diferentes a no ser que ya sepa uno mucho de esas cosas inexplicables»[3]. Resulta de esto que una lectura suficientemente atenta revela, allí donde encontramos en un texto capacidad de conmover, no tanto la presencia de elementos directamente emotivos como la de un cúmulo de significados de todo orden, a menudo en conflicto[4]: es en esta presencia simultánea (a la que se da el nombre, quizá apresurado, de ambigüedad) en la que reside su fuerza. Se abren así perspectivas literalmente vertiginosas en el lugar donde se venía buscando estabilidad, y precisamente por no ceder al exorcismo de lo inefable, sino ateniéndose a lo razonable y discursivo. Se ha dicho de uno de los análisis de Empson que «los comentaristas han tenido que olvidarlo para poder seguir tirando»[5]. Uno de los procedimientos de olvido fue el de los *new critics:* situar la ambigüedad entre los rasgos de lo específicamente poético[6]. Pero Empson, como indica la primera de nuestras citas, tiene una idea de la psicología humana bastante más rica que el asociacionismo dieciochesco de Richards o el conductismo teologizado de los estadounidenses, y explícitamente se niega a tal solución. En 1951 publica *The structure of complex words,* donde muestra que esta multiplicidad, y automultiplicación, del significado no es patrimonio de una épo-

[3] Cito por William Empson, *Seven types of ambiguity,* Nueva York, New Directions, 1966 (reimpreso), pp. 246 y 252.

[4] Se suele citar el primer ejemplo de Empson, y no es nada en comparación con lo que sigue. Procede del soneto 73 de Shakespeare: *Bare ruined choirs where late the sweet birds sang* («coros mondos y en ruinas donde aún cantan las aves», según G. Falaquera, en su trad. de Shakespeare, *Sonetos,* Madrid, Hiperión, 1993). «La comparación [con una rama invernal, como el invierno es imagen del que habla] vale por varias razones: porque los coros de monasterio en ruinas son lugares de canto, porque en ellos se sienta uno en filas, porque son de madera, se tallan en nudos, etc., porque los solía rodear cobijándolos un edificio en que cristalizaba la figura de un bosque, coloreado con vidrieras y pinturas como flores y hojas, porque están luego abandonados salvo por los muros grises como cielos de invierno, porque el encanto frío y narcisista que sugieren los muchachos del coro se aviene con los sentimientos de Shakespeare hacia el objeto de los *Sonetos* y por varias razones sociológicas e históricas (la destrucción de los monasterios por parte de los protestantes, el miedo al puritanismo) que...» (*op. cit.,* p. 2).

[5] Paul de Man, «Wordsworth and the Victorians», en *The rhetoric of Romanticism,* Nueva York, Columbia University Press, p. 88. También lo cita Jonathan Culler en su introducción a Empson, *The structure of complex words* (ed. orig. 1951), Cambridge de Mass., Harvard University Press, 1989.

[6] Algo similar, y también puesto en práctica de modo sugerente y complejo, hay en Galvano della Volpe, *Crítica del gusto,* Barcelona, Seix Barral, 1966.

ca o un género, sino propiedad que las palabras tienen por sí mismas: no solamente las palabras clave[7], sino también «perro», «loco» o el ubicuo *«quite»* británico. La idea de que la ambigüedad o condición paradójica de los textos literarios encarna una sabiduría superior específica, ajena a los recursos del decir común[8], se ve así privada de fundamento. En su lugar queda para los críticos posteriores la evidencia de un par de cosas. En primer lugar, la poesía no puede consistir en restablecer por medios verbales la presencia de algo más o menos físico preexistente a ella; no una, sino por necesidad muchas, son las «cosas» que se restablecerían, y además incompatibles, por ende no físicas. Segundo, no podemos entender que el objeto de la labor crítica sea establecer un sentido, sea el del texto, la intención del autor o cualquier otro, pues el procedimiento mismo por el que tal sentido se ha de buscar daría lugar, si tal sentido existiera, a su dispersión. Ni que decir tiene que no son lecciones fáciles de asimilar, ni que muchos hayan asimilado (lo que para algunos incluye al cauto y meticuloso Empson), si no es como recetas cuyas implicaciones reales se pasan por alto[9].

Por todo el continente europeo la década de los sesenta fue la de la semiótica, cuya naturaleza misma es la de exceder de lo literario y que, por tanto, nos excede aquí a nosotros[10]. Coinciden en ella, según tomó entonces

[7] Raymond Williams usó este término para un influyente proyecto de esclarecimiento de su propia época en el que se percibe algo del espíritu que animaba a Empson: *Keywords. A vocabulary of culture and society,* Oxford, Oxford University Press, 1976. Para el entorno de dicho proyecto ver Raymond Williams, *Marxism and literature,* Oxford, Oxford University Press, 1977.

[8] Y, por tanto, reveladora de un mundo esencialmente otro, tal vez el de la religión o el del Ser, más verdadero cuanto más ajenas sean su percepción o su consideración a nuestros medios habituales. Literalmente esta es una idea *new critical,* pero tiene infinidad de avatares, sean de derechas, de izquierdas o meramente perezosos.

[9] Se encuentran evaluaciones recientes de Empson en Christopher Norris y Nigel Mapp, compiladores, *William Empson: the critical achievement,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Ver también «For truth in criticism: William Empson and the claims of theory», en Christopher Norris, *The truth about postmodernism,* Oxford, Blackwell, 1993.

Debemos pasar por alto en el texto la otra obra influyente (pues hay más, y de calidad, pero que no lo son) de Empson, *Some versions of pastoral. A study of the pastoral form in literature,* Londres, Chatto and Windus, 1935 (uso la versión en Penguin Books, Harmondsworth, 1966). Viene a reivindicar la centralidad del «proceso pastoril de situar lo complejo en lo simple (de suyo muy útil con vistas a la concentración que necesita la poesía) y de las ideas sociales que resultan de él» (p. 25), con estudios que van desde la literatura proletaria hasta *Alicia en el país de las maravillas,* pasando por Shakespeare o Marvell. Ciertamente, «la fórmula, tomada en sentido amplio, abarcaría toda la literatura» *(ibid.),* pero, sea pese a esto o gracias a ello, es muy esclarecedora. Quizá dé una idea de sus implicaciones, en el terreno clasificatorio más superficial, el sugerir que, en nuestro ámbito, la representación reciente más pura de este modo pastoril se encuentre en las tres obras narrativas de Rafael Sánchez Ferlosio.

Dos datos pertinentes suelen omitirse al hablar de Empson y Richards. Los dos eran poetas y los dos tenían sólidos conocimientos del pensamiento extremo-oriental, y acudían a ellos. Un tercer dato de interés es común esta vez a Empson y Orwell: los dos trabajaron en la BBC durante la guerra y tuvieron ocasión de pensar en los mecanismos de la propaganda.

[10] Ver Jenaro Talens *et al., Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine),* Madrid, Cátedra, 1983; Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual,* Madrid, Cátedra, 4.ª ed., 1989.

forma, varios factores atractivos que en cambio sí debemos señalar. Uno es la posibilidad que ofrece de manejar factores verbales, esto es, significativos, con autonomía respecto de su significación. Otro es la de referir la autoridad del crítico a un método en el que esa autoridad propiamente reside. Respecto de lo primero, que constituye una adquisición indiscutible, veremos algo más abajo la importancia que tiene para el rescate o reivindicación de formas literarias hasta entonces excluidas del comentario universitario. Observemos ahora que, si un texto acerca de otro ha de tener sentido, y si consiste esencialmente en desvelar una estructura en el segundo, entonces el sentido suyo le vendrá característicamente del que esa estructura sea también manifiesta en otros lugares, esto es, por generalización. Esta disposición sugiere reemplazar el anterior sentido discursivo, a menudo reductor, por la constancia de un isomorfismo[11]. Ahora bien, este isomorfismo tiende a resultar convincente en la medida en que (como corresponde a la conversión así efectuada del sentido en un modo espacial) disponga de alguna versión sensible, que también es tentador tomar o por última o por instancia de validación. Cuando más arriba señalábamos el atolladero que suponía entender el texto poético como restablecimiento de una presencia formulábamos ya una crítica de esta tentación.

En cuanto a las ventajas de delegar en un método, recordemos que por entonces reinaba aún la idea de que existía un método científico, al que se debían los resultados de la ciencia, y que el modo de alcanzar el rigor en disciplinas que aún no lo tenían consistía bien en adoptar ese método, bien en procurarse otro específico. Esta es una fe que no tardó en desacreditarse[12], y, aunque hay mucho de estimable en lo que movía a adoptarla, conviene reseñar alguna de sus implicaciones negativas, pues bajo otras figuras ha reaparecido y reaparecerá. La principal de éstas es cierta ventaja que ofrece al colectivo humano que desee aparecer como experto ante los demás, con las ventajas correspondientes: le permite proteger sus conclusiones no atribuyéndolas al simple uso inteligente de medios que están al alcance de todos, un uso en que estriba precisamente lo que de positivo y revolucionario tenía y en principio tiene lo que hoy llamamos «ciencia». En los años a que nos referimos algunos percibieron un «ascenso histórico irreversible del marxismo en sus efectos históricos»[13] y tomaron de la práctica de la Tercera

[11] Cfr. lo dicho acerca de Jakobson, en torno a la nota 18 del capítulo correspondiente.

[12] P. ej.: «No hay ningún "método" conocido para la investigación, en ningún sentido útil de la palabra» (Noam Chomsky, *Rules and representations*, Nueva York, Columbia University Press, 1980, p. 10). El autor de esta cita, y de otras muchas en el mismo sentido, ha sido el principal responsable de que el estilo de hacer lingüística que entonces se tomaba en Europa como modelo de las futuras «ciencias» humanas y literarias dejara de tener vigencia, poniendo de manifiesto que era en esa supuesta condición de fruto de un método en la que residían tanto su prestigio, en parte, como, en su totalidad, su condición exportable.

[13] Philippe Sollers, en «L'écriture fonction de transformation sociale», en el volumen de «Tel Quel», *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 1968, pp. 399-405; cita en p. 403.

Internacional la idea de que el marxismo era un método (en realidad, el único científico), así como la costumbre de que la correcta aplicación de éste fuera la determinada por una vanguardia, que suele incluir a quien así lo postula. Se produce así por necesidad el culto y cultivo «de la falacia de la falsa exactitud, que (...) es metodológicamente la quintaesencia del escolasticismo»[14] (y el origen de toda dominación mediada por expertos, sean marxistas o del capitalismo transnacional[15]). En el terreno crítico-literario, su fruto es a menudo una forma de glosa confirmadora de valores preestablecidos que, con figura de meta-texto, pretendía ser Teoría (con mayúscula) entendida como «una forma específica de la práctica»[16]. Muchos de estos autores no tardaron en encontrar reversibles tanto el marxismo como sus chaquetas, pero el sentido que así adquirió la palabra «teoría» ha sobrevivido en los países de lengua inglesa.

La forma típica de este funcionamiento teórico acumula dos dificultades hasta entonces incompatibles. Por un lado, reproduce el mismo mito de encarnación que, en forma estática y cristiana, proponía el *New Criticism:* lo que se espera aquí de un texto es, no que represente, sino que encarne la Historia o su sentido. Por otro, en la medida en que la historia es reconstruible independientemente del texto, remite pese a negarlo a una materialidad ajena a él, de la que deriva su fuerza. Para hacer este funcionamiento posible es preciso distanciarse en la práctica de las austeras lecciones que se sacan de la lectura, por mucho, de nuevo, que se proclamen. Por ejemplo, los autores de la revista *Tel Quel* se consideraban seguidores de Jacques Derrida. Este, como es sabido, había cuestionado la prioridad, que denomina «logocéntrica», que nuestra cultura concede a la palabra frente a la escritura[17]. Su cuestionamiento es, entre otras cosas, el de esa idea del texto como restablecimiento de presencias a la que antes nos referíamos. Extrae parte de su eficacia de la violencia con que pone de manifiesto lo inmotiva-

[14] Manuel Sacristán, en «Una conversación con Manuel Sacristán», en S. López Arnal y P. de la Fuente, *Acerca de Manuel Sacristán,* Barcelona, Destino, 1996, pp. 97-130; cita en la p. 117.

[15] «Todo privilegio, y por consiguiente toda opresión, tiene como condición la existencia de un saber esencialmente impenetrable a las masas trabajadoras, que se encuentran así obligadas a creer al igual que están forzadas a obedecer», escribía Simone Weil en 1933 a propósito de Lenin («[Compte rendu] "Lénine: *Matérialisme et empiriocriticisme*"», en S. Weil, *Oeuvres complètes,* II, *Écrits historiques et politiques I,* pp. 303-309; cita en p. 308).

[16] Louis Althusser, cit. por Philippe Sollers en «EÉcriture et révolution», *Théorie d'ensemble, cit.,* p. 70, quien también habla de una «ciencia vivida» («L'écriture fonction de transformation sociale», *cit.,* p. 404). Así, «la escritura y la revolución hacen causa común, dando una a otra su recarga significante y elaborando, como arma, un mito nuevo: es lo que, en *Nombres,* se llama el *relato rojo,* un relato que lleva a la vez el color de la sangre y del único partido posible en la historia en curso» («Écriture et révolution», *cit.,* p. 79).

[17] Ver Jacques Derrida, *De la grammatologie,* París, Minuit, 1967 (*De la gramatología,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1971); *L'écriture et la différance,* París, Seuil, 1967 (*La escritura y la diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1989). Una buena introducción es Patricio Peñalver, *La desconstrucción. Escritura y filosofía,* Barcelona, Montesinos, 1990; hay dos textos importantes también prologados por Peñalver en Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía,* Barcelona, Paidós, 1989.

do o inviable de esta clase de preferencias; esa violencia es tanto mayor cuanto que lo sensible es en este caso auditivo, modo menos examinado que el visual (que también aparece aquí, por otra parte, mediante la presencia del hablante): así se resalta que lo que está en juego es lo sensible (o estético) en general. Ahora bien, de este modo queda «desconstruido» cuanto se sustenta en la opción por la palabra, no valorizada la escritura por encima de ésta; sin embargo, el uso del término «escritura» en *Tel Quel* y alguno de sus sucesores, un uso decididamente «positivo»[18], presupone de hecho esta revalorización.

Pudiera parecer ocioso tanto comentario sobre movimientos hace tiempo inoperantes. Su objeto aquí es indicar los orígenes de gran parte del tono y justificada capacidad de seducción que ha tenido el entorno de lo que en Estados Unidos y luego el Reino Unido se ha llamado, como decíamos, «teoría» a secas. Allí, olvidando sus orígenes leninistas, se conserva la lengua de iniciados, la práctica que es teoría y viceversa, la capacidad escolástica de incluir todo lo que uno quiere (acumulando así maestros y maestría) y eludir cuantas conclusiones parezcan ingratas. Sobre todo, se sancionan estas prácticas académicas con la convicción de que encarnan y manifiestan, aunque sea como atisbos, la autorrevelación liberadora de la Historia, si bien en este caso se entiende ésta, silenciando su nombre, como la irrupción de distintos grupos minoritarios, colonizados o de otro modo oprimidos[19]. Para que no falte de nada, esta irrupción se asocia también a veces con la de deseos *refoulés*. Toda persona honrada ha de reconocer que, con independencia de lo discutible que puedan ser estas u otras estrategias y formulaciones, las causas a que se refieren son en general justas. Pero es ahí precisamente donde reside el problema, como residía en la apelación al conflicto de clases en *Tel Quel:* el teórico que *identifica* su obra con una causa justa (al igual que el político que hace lo mismo), anulando la hendidura entre su lenguaje y aquello a lo que éste supuestamente tiende, hace una trampa epistemológica y con ella se absuelve mediante una coartada de necesidad moral y optimismo histórico. A partir de entonces se caracteriza, al igual también que la tecnoburocracia, por la ausencia de ese correlato de la hendidura en

[18] «Si la ciencia significa la "literatura", la "literatura" (digamos mejor: *la escritura*) hace de la ciencia una lengua escénica, operante, inscrita en la economía de lo real. Una vez más, el materialismo dialéctico es la única teoría que pueda hacer generalmente pensable este movimiento» (Colectivo, «Réponses à la *Nouvelle Critique*», en *Théorie d'ensemble, cit.*, p. 390). Adviértase también la «inscripción en... lo real» como a la vez encarnación (inscripción) en la materialidad y aspiración a la reconciliación con ella, según se señala en el texto.

[19] Suelen englobarse bajo los epígrafes «clase, raza y género» las variables que caracterizan a estos grupos (y hay que añadir la preferencia sexual). Ver John Guillory, *Cultural capital*, Chicago, University of Chicago Press, 1993. Guillory señala (p. 13) que allí se trata fundamentalmente de una «política de identidad» (lo que explicaría por qué la clase no suele recibir más que mención de pasada, por cuanto no hay identidad afirmativa que pueda fundarse en la «experiencia de la privación *per se*»). Se habrá advertido que la necesidad y los límites del concepto de identidad son parte del tema que este capítulo trata.

cuestión que se ha llamado «conciencia desventurada» o, en una versión más de andar por casa, mala conciencia[20].

Con menos motivo había recibido antes Roland Barthes un rapapolvo. Había alabado el innovador quiebro que, con origen según él en Mallarmé, y gracias a la «escritura» de Proust, Joyce y otros, daba lugar a que «la literatura y el lenguaje se están encontrando de nuevo»; como vemos, un tema típico de entonces. Paul de Man le replica que, para expresar «posibilidades en extremo optimistas de la historia del pensamiento», ha apelado a «un mito típicamente francés», a «una concepción falsa del clasicismo y el romanticismo», y añade: «distorsiona usted la historia *porque* necesita usted un mito histórico de progreso para justificar un método que no es capaz todavía de justificarse por sus resultados»[21]. El entonces desconocido Paul de Man (1919-1983) era un trasterrado nacido en Bélgica, de cultura francesa y lengua casi alemana. Una de las ventajas que eso le procuró fue una formación filosófica donde figuraba Hegel (el que bautizó a la «conciencia desventurada») y que abarcaba hasta «la última forma activa de la filosofía tradicional que conocemos, la fenomenología»[22]. Muy esquemáticamente, podemos inventar tres períodos en su obra, pero los temas que tiene por fundamentales son los mismos a lo largo de toda ella.

[20] «Ese es un problema de "mala conciencia" que no tenemos», dice Sollers («Le réflexe de réduction», en *Théorie d'ensemble, cit.*, p. 398); alude naturalmente a Sartre.

No es ésta posiblemente la principal objeción que, dado otro contexto, cabría hacer a estos discursos anglosajones. Adviértase la frecuencia con que se presentan como libertadores de una ideología impuesta. Pero la cuestión que tales discursos ocultan es quién habría de querer liberarse y por qué. «Se hace difícil entender cómo la ideología puede ser agresora *(a victimizer)*, pues no hay nada en la explicación que se nos da de qué es exactamente lo que sufre con ello (...). El problema es que la descripción de la ideología no parece ofrecer explicación alguna de qué aspectos del sujeto pudieran hallarse al margen de la determinaciones de la ideología.» Se diría que «no hay literalmente nada (...) que pueda estar siendo atacado por la ideología» (Steven Cole, «The scrutable subject», en Reed Way Dasenbrock, comp., *Literary theory after Davidson*, University Park (Pennsylvania), University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 59-91; cita en la p. 62). Este es un problema muy grave, una de cuyas versiones aparece ya, por ejemplo, en la obra de Michel Foucault.

[21] Se trata de la ponencia de Roland Barthes titulada significativamente «Écrire: verbe intransitif?» y de la intervención de De Man en el coloquio subsiguiente, durante un congreso de 1966 que abre en Estados Unidos el período post-estructuralista. Publicado como Richard Macksey y Eugenio Donato, compiladores, *The structuralist controversy. The languages of criticism and the sciences of man*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, ed. definitiva 1972. La cita de Barthes en la p. 134; la de Paul de Man en la 150, con el subrayado en el original.

[22] Cita de la réplica antes mencionada. De Man escribiría más tarde: «Lo sepamos o no, nos guste o no, la mayor parte de nosotros somos hegelianos, y además bien ortodoxos [...]. Pocos pensadores han tenido tantos discípulos que no hayan leído jamás una palabra de las obras de su maestro» («Sign and symbol in Hegel's *Aesthetics*», *Critical Inquiry*, 8, verano de 1982, pp. 761-775, incluido ahora en Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 (trad. *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998); cita en p. 763 de la revista y 92 del libro). La versión de Hegel que influye en De Man es la francesa de su época, vinculada a los nombres de Alexandre Kojève (*Introduction à la lecture de Hegel*, París, Gallimard, 1947) y Jean Hyppolite (*Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel*, 2 vols., París, Aubier, 1946), sobre todo en este caso (como en el de Blanchot o el poeta Yves Bonnefoy) al primero. Recordemos que «la conciencia desventurada es el tema fundamental de la *Fenomenología*. En efecto, la conciencia en cuanto tal, no habiendo llegado a la identidad concreta de la certeza y de la verdad, apuntando pues a un más allá de sí misma, es siempre en principio conciencia desventurada» (Hyppolite, *op. cit.*, vol. I, p. 184). «Esa conciencia desventurada es la *subjetividad* que

Durante el primero (que *Blindness and Insight* empieza apenas a dejar atrás)[23], el vocabulario es ontológico: si se vuelve a menudo a la problemática de la temporalidad, no es, como en Poulet (o Dilthey) planteando «la cuestión del yo en términos de una concepción de la conciencia más o menos elaborada», sino planteándola «en términos de su relación con las categorías constitutivas del ser»[24]. Durante todo este período, De Man aprende a admirar la esmerada lectura de los *new critics* a la vez que rebate a éstos con armas fenomenológicas, por ejemplo, la categoría de intención. Así, aplaude esta observación de Wimsatt: «el poema concebido como algo situado entre autor y público es una abstracción, claro está. El poema es un acto». Pero nota que inmediatamente, para evitar la «falacia intencional», Wimsatt ha de «hipostatizar» este acto en objeto, con lo que la eliminación de la intencionalidad nos devuelve a un «mundo en que la condición del lenguaje literario es similar a la de un objeto natural»[25].

El segundo período se puede caracterizar del modo como él narra la génesis del libro que mejor lo representa, *Allegories of reading*[26]: en el intento de

aspira al reposo de la unidad, es la conciencia de sí tanto como de la vida y de lo que sobrepasa la vida, pero no puede sino oscilar entre estos dos momentos, como la inquietud subjetiva que no encuentra en ella su verdad» (*ibidem*, p. 189). De Man andaba trabajando sobre Hegel al final de su vida y había tratado sobre la relación entre Mallarmé y Hegel en un capítulo de su tesis doctoral. Dice Derrida que De Man presenta «la filosofía hegeliana como alegoría de cierto número de disociaciones, por ejemplo, entre filosofía e historia, entre la experiencia literaria y la teoría literaria» («Psyche: Inventions of the other», en Lindsay Waters y Wlad Godzich, compiladores, *Reading de Man reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 25-65; cita en p. 31).

[23] Paul de Man, *Blindness and insight*, 2.ª ed. ampliada, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 (1.ª ed. 1971); trad. *Visión y ceguera*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1993.

[24] «Ludwig Binswanger and the sublimation of the Self», en *Blindness and insight, cit.*, pp. 36-50; cita en p. 38. Este ensayo tiene también interés por las distancias que marca con respecto a Michel Foucault.

[25] «Form and intent in the American New Criticism», en *Blindness and Insight, cit.*, pp. 20-35; cita en pp. 24-25. Ver también «The dead-end of formalist criticism», en el mismo volumen, pp. 229-245, y «The return to philology», en *The resistance to theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 21-26; trad. *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990. Para un examen biográfico-crítico de conjunto conviene empezar por la introducción de Lindsay Waters a Paul de Man, *Critical writings (1953-1978)*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1989, pp. ix-lxxiv; trad. *Ensayos críticos*, Madrid, Visor, 1996. Cfr. la compilación de Lindsay Waters y Wlad Godzich, *Reading de Man reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Hay una buena introducción a este período de Paul de Man escrita desde el hispanismo: el primer capítulo de Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Madrid, Taurus, 1985. Respecto de la ontología, Silver sugiere que tanto en la figura derrideana de «escritura» como en la de «lectura» de Paul de Man se puede ver «una nueva denominación del concepto de "fisura" *(Risz)* o diferencia ontológica de Heidegger (*La casa de Anteo*, p. 29). Para De Man y Heidegger ver los ensayos del primero «The temptation of permanence» y «Heidegger reconsidered», en *Critical essays* (pp. 30-39 y 102-106), y «Heidegger's exegeses of Hölderlin», en *Blindness and insight*, pp. 246-266. Para, entre otras cosas, una crítica a Silver que asimila las lecciones demanianas, ver Julián Jiménez Heffernan, *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998.

[26] Paul de Man, *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979; la cita que sigue en la p. ix. Hay trad., *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1991.

producir «una reflexión histórica sobre el romanticismo» se ve obligado a un cambio «típico de [su] generación», pasando «de la definición histórica a la problemática de la lectura». Se percibe ya este cambio en uno de sus más influyentes ensayos, «The rhetoric of temporality»[27]. Trata en él de contrarrestar un mito historiográfico, equiparable al denostado en Barthes, que privilegia a la contemporaneidad: a su juicio, «amplias extensiones de la literatura europea de los siglos XIX y XX resultan regresivas en vista de las verdades que salieron a la luz en el último cuarto del siglo XVIII». Para ello le es útil cierta revalorización reciente de la retórica, por ejemplo, en el propio Barthes y en Northrop Frye, por no hablar de Walter Benjamin, pues ésta le permite, en particular, situar la mala interpretación del Romanticismo inicial en una preferencia por el símbolo sobre la alegoría, que invierte, contra lo que se ha dicho, la de los autores clave de esta época; así se camufla la dimensión temporal de éstos, por cuanto «en el mundo de la alegoría, la categoría constitutiva es el tiempo».

Esta inclinación teórica impide descansar en periodizaciones incuestionadas[28] y suspende con ello la posibilidad de un tratamiento histórico directo. De Man había conocido en 1967 a Jacques Derrida, con quien le unirán amistad y admiración por encima de divergencias interpretativas[29]. Junto con Harold Bloom, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller[30], en particular, darán ambos ahora curso institucional a lo que se ha llamado «desconstrucción» por antonomasia, un movimiento entre, sobre todo, profesionales de la teoría literaria que como tal no tuvo excesiva unidad, pero que ha alterado definitivamente, cuando menos, las certidumbres, las referencias (que pasan a ser también filosóficas, y de filosofía europea) y la problemática (que pasa a ser en buena medida retórica) del territorio universitario norteamericano. Muchos veían en De Man «la trayectoria más rigurosa de la desconstrucción en América»[31]: a su muerte había alcanzado una consideración profesional inigualada.

Esa muerte dejó en el aire el tercer período que proponemos. La propia vivencia del campo teórico-literario como campo profesional, visto por un

[27] En *Blindness and insight, cit.*, pp. 187-228; las citas que siguen en las pp. 208 y 207.

[28] Cfr. «Una y otra vez, se convierte lo alegórico en representativo, como vimos que hacían Jauss y sus discípulos cuando trataban de entender la relación entre *mimesis* y alegoría como proceso genético, forzando así en un patrón de continuidad a lo que es, por definición, la negación de toda continuidad» («Lyric and modernity», en *Blindness and insight, cit.*, pp. 166-186; cita en pp. 185-186).

[29] De Man sobre Derrida: «The rhetoric of blindness: Jacques Derrida's reading of Rousseau», en *Blindness and insight, cit.*, pp. 102-141, y «Jacques Derrida: *On grammatology*», en *Critical essays, cit.*, pp. 214-217. Derrida sobre De Man: «Psyche: Inventions of the other», en *Reading de Man reading, cit.*, pp. 25-65 (texto de interés también para el tema general de la retórica en Derrida, además de «La mythologie blanche», en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972, trad. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, y de los traducidos en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, entre otros); *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

[30] Estos son los cinco autores de *Deconstruction and criticism*, Nueva York, The Seabury Press, 1979, libro que se tomó por manifiesto de la «desconstrucción».

[31] Patricio Peñalver, *La desconstrucción, cit.*, p. 160. Sigue siendo útil también la introducción de Christopher Norris, *Deconstruction. Theory and practice*, Londres, Methuen, 1982.

maestro que había sido un marginado, unida a la necesidad de retomar los temas histórico-temporales del comienzo desde la experiencia de la «desconstrucción» propiamente dicha, le había llevado a retomar, por una parte, el viejo tema romántico de la pedagogía y, por otra, sean o no distintos, el de la política y la historia. Sus últimos empeños eran, con la lectura de Benjamin, nuevamente la de Hegel, así como la de «sus mejores lectores», Marx y Kierkegaard[32]. Que estos empeños no hayan podido cumplirse plenamente afecta a la imagen de su obra, pero también a la de su vida. Pues hacia el final de ésta se descubrieron algunos artículos belgas de 1941-1942 donde claramente aceptaba la colaboración con los invasores alemanes, en términos tan intolerables como mesurados, por comparación al menos con los de numerosos intelectuales españoles, franceses y de otros sitios que están tan frescos entre nosotros. En el entorno norteamericano, eso ha servido para que de pronto ni se le mencione: la derecha ha aprovechado para certificar que toda la teoría literaria y toda la desconstrucción universitarias eran antiamericanas[33] y la izquierda ha podido abandonarse a sus propios delirios de grandeza, del modo que arriba deplorábamos, sin el control de un observador que podía ser muy intransigente. Y, sin embargo, si algo está claro en la obra de Paul de Man posterior a la guerra es su incompatibilidad con el fascismo, cosa que no tiene por qué sorprender en quien examina honradamente sus propias tentaciones. Todo fascismo es un mito de redención estética de la política. Si nos privamos de instrumentos con que entender por qué eso es tan atractivo nos haremos incapaces de reconocerlo cuando la estética que proponga no sea la que tan fácil nos es ahora rechazar.

Bibliografía

Bowie, Andrew, *Estética y subjetividad,* Madrid, Visor, 1998. Bloom, Harold, *et al., Deconstruction and criticism,* Nueva York, The Seabury Press, 1979. Derrida, Jacques, *De la gramatología,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* [contiene «La retirada de la metáfora» y «Envío», de *Psyché],* Barcelona, Paidós, 1989; *Memorias para Paul de Man,* Barcelona, Gedisa, 1989. De Man, Paul, *Ceguera y visión,* Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1993; *Alegorías de la lectura,* Barcelona, Lumen, 1991; *La resistencia a la teoría,* Madrid, Visor, 1990. Empson, William,

[32] Muchos de los textos que representarían este período están todavía inéditos, salvo los recogidos en *Aesthetic ideology,* cit. Algo de su estilo, y de su relación con los críticos contemporáneos más visibles, se advierte en *The resistance to theory, cit.* John Guillory, *Cultural capital, cit.,* dedica un capítulo inteligente y muy crítico a las implicaciones de la institucionalización del discurso desconstructivo bajo la figura magistral de Paul de Man; no trata apenas, sin embargo, y excepcionalmente en su libro, de los análisis de éste. Hay interesantes críticas de contenido con implicaciones históricas, en la línea de la escuela alemana de Manfred Frank, en Andrew Bowie, *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche,* Manchester, Manchester University Press, 1990. Trad. *Estética y subjetividad,* Madrid, Visor, 1998.

[33] Ver, por ejemplo, las crónicas de Michael Bérubé, *Public access. Literary theory and American cultural politics,* Londres, Verso, 1994. No quisiera dar la impresión de que todas las críticas políticas de Paul de Man son frívolas: ver, por ejemplo, Jeffrey Mehlman, «Prosopopeia revisited», *Romanic Review,* LXXXI, n.º 1, enero de 1990, pp. 137-143.

Seven types of ambiquity, Nueva York, New Directions, 1966 (reimpreso); *Some versions of pastoral,* Harmondsworth, Penguin Books, 1966 (reimpreso). Guillory, John, *Cultural capital,* Chicago, University of Chicago Press, 1993. Macksey, Richard, y Eugenio Donato, *The structuralist controversy,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1972. Norris, Christopher, *Deconstruction,* Londres, Methuen, 1982; *The truth about postmodernism,* Oxford, Blackwell, 1993. Peñalver, Patricio, *La desconstrucción,* Barcelona, Montesinos, 1990. Silver, Philip W., *La casa de Anteo,* Madrid, Taurus, 1985.

Deconstrucción: ironía e ironistas

Carmen González Marín

«Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire»
(Jacques Derrida)

A Richard Rorty debemos la popularización de la expresión «giro lingüístico»[1], así como la invención de la figura del ironista. El ironista es un hacedor de piruetas, un funambulista cultural sobre el vacío. Aunque parecería acaso tentador ilustrar esta figura con la obra de Jaques Derrida, no creo, sin embargo, que pudiera ser lícito. Nadie probablemente da la impresión de creer con más entusiasmo, más nitidez y más constancia en el giro lingüístico que Derrida. Todo es lenguaje –«Il n'y a pas d'hors-texte»–. Y nadie, paralelamente, se ha manifestado más irónico con respecto a ello. Treinta años después de la gran eclosión deconstruccionista –es decir, la publicación simultánea de *La Gramatología, La voz y el fenómeno* y *La escritura y la diferencia*– podemos tratar de calibrar el valor del movimiento (no desde luego en el sentido institucional, social, cultural) de la deconstrucción, como genuino trabajo filosófico.

Desde el breve ensayo sobre *El Origen de la geometría* de Husserl a *Espectros de Marx,* por ejemplo, todo a lo largo de un considerable conjunto de textos, el trabajo de Derrida ha abarcado intereses que van desde la filosofía del lenguaje a la ética, de la filosofía política a la estética. Ha repetido un mismo gesto cuyo alcance habría que valorar con relación a la labor de desvelamiento llevada a cabo por los filósofos, de Platón a Nietzsche, como un intento de dar una vuelta de tuerca más. Si se nos había mostrado, señalado, la cara oculta del mundo conceptual, de nuestro propio sistema conceptual, desde nuestras ideas sobre la percepción a nuestras ideas morales, la deconstrucción tratará de hacer patente, a su vez, la cara oculta de esa desvelada cara oculta.

[1] *Vid. The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago, London: Chicago University Press, 1967) *(El giro lingüístico. Las dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística,* Barcelona, Paidós, 1990).

El régimen lógico de la deconstrucción es la aporía. Veamos un ejemplo. En *La verdad en pintura,* toma Derrida como leitmotif una frase de Cezanne –«Je vous dois la verité en peinture et je vous la rendrai»–. Su análisis lingüístico-conceptual, ulterior le lleva a la siguiente expresión sin salida: «la verdad de la verdad»; es decir, *la verdad es, puede ser, mentira.*

La resistencia que el propio Derrida señalaba en una entrevista[2], se debe en su momento, y aun hoy, sin duda a este carácter inconclusivo del trabajo de la deconstrucción, a un cierto *horror vacui* al que sin duda conduce un movimiento ostensivo hacia la aporía.

La razón por la cual, pese a todo, no podríamos calificar a Derrida de ironista, es justamente que el ironista, si bien descubre que no hay verdades, juega sobre el vacío de la no verdad, con el mundo de los símbolos. La deconstrucción, en cambio, nos enseña que hay otras verdades tras la verdad que podría darse como última; en otros términos que el símbolo –lo utilizo en sentido neutro, como signo– siempre remite a otro, y *así ad infinitum* –estructuralismo y psicoanálisis, obviamente, son dos matrices fundamentales de la interpretación del mundo.

Si, por el contrario, he calificado de «irónico» el gesto deconstruccionista, es realmente en un sentido múltiple. En primer lugar, es irónico instalarse en la perspectiva del giro lingüístico y mostrar, al mismo tiempo, la imposibilidad de dar con un significado unívoco. Es irónico señalar la imposibilidad de la univocidad y convertir el lenguaje en performativo, es decir, en acción sobre el mundo. Creo que es precisamente en el alcance de esta doble ironía donde radica el valor del trabajo de la deconstrucción. Hay todavía una tercera ironía, externa en este caso al trabajo deconstructivo, y bien puesta de manifiesto en la literatura sobre Derrida: el éxito rotundo, indiscutible, institucional de lo que pretende justamente ser un movimiento antiinstitucional y no institucionalizable. Exito institucional, metodológico de lo que es por origen antimetodológico y marginal que en realidad no es esencialmente achacable sino a cierta ansia de novedad de los departamentos de estudios literarios de las universidades estadounidenses.

Es importante dejar claro, sin embargo, que la deconstrucción no es un ejercicio literario, ni un mero caso de narcisismo filosófico, sino que posee un evidente alcance político, si por ello entendemos, la calidad de no ser autocontenido[3]. Deriva ese alcance político precisamente del hecho de que no podemos decir algo que constituya la última palabra, y en este sentido no podríamos/deberíamos asumir la estabilidad de la institución dado que esa es también un hecho significativo. Por otra parte, aunque tomada normalmente como estandarte de la *filosofía continental,* la deconstrucción no

[2] *Vid.* «Jacques Derrida: Leer lo ilegible», *Entrevista* con Carmen González Marín, *Revista de Occidente,* n. 62-63 (julio-agosto 1986).

[3] *Vid. «El tiempo de una tesis»* (Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997).

deja de presentar importantes puntos de contacto con ciertos ejemplos analíticos, especialmente con Wittgenstein y también con Nelson Goodman[4].

Hay cierta mística, cierto contagio de una teología negativa en los intentos de no definición de la deconstrucción[5], de la que intentaré huir a la hora de ofrecer este breve comentario. La deconstrucción no es ciertamente un *método* ni una forma de *interpretación* en el sentido tradicional, ni tampoco puede calificarse de *idea* transmisible, sino que se trata de una actividad de lectura «cuidadosa», cuyo resultado, sin embargo, hay que deslindar cuidadosamente también de una forma gratuita de escritura. Quizá la última tentación a la hora de tratar de dar cuenta del trabajo de Jacques Derrida sea plantearlo en un contexto «finalista» –fin de la metafísica occidental, fin de la Razón ilustrada–. No es ésta, sin embargo, una perspectiva adecuada. Es necesario inscribir la obra de Derrida en el contexto de una tradición filosófica, que se contempla como una *herencia* no clausurada, reinscribirla, en suma, simplemente como filosofía.

Del mito del logocentrismo a la escritura I: el tiempo en el lenguaje

Las teorías del significado tradicionales no ponían en duda la posibilidad de dar con el mismo y, así, con el mundo atrapado en el lenguaje. La hermenéutica, como disciplina –en el sentido más literal–, a su vez, se concibe como un ejercicio purificatorio que trata de dar con el verdadero sentido, a través de estratos múltiples. Desde esta perspectiva, la deconstrucción puede interpretarse como una cierta forma de hermenéutica «impura», en tanto en cuanto no hay el propósito de dar con el sentido original, primitivo, verdadero, sino solamente el de desvelar el camino, la *huella* del significado. Derrida acuñará un término equívoco, *différance,* para señalar precisamente el carácter genuino de la significación. El estructuralismo –ya Saussure– nos había enseñado que la diferencia, el carácter diferencial, de los signos, de sus rasgos más elementales, por ejemplo los rasgos fonológicos, era la base de su valor significativo –un solo rasgo diferencial, por ejemplo, la calidad de sordo frente a sonoro, determina la diferencia semántica entre pato/bato, etc.–. Ahora bien, Saussure y el estructuralismo con él, había postulado una lingüística sincrónica, y, en términos generales, las teorías del significado en filosofía, también postulan la a-temporalidad o la a-contextualidad como condición implícita. La *différance* viene a representar una llamada de atención acerca de una disociación temporal fundamental que tiene lugar en todo proceso de significación. Más allá de la caracterización

[4] *Vid.* mi Introducción a «Jacques Derrida: Leer lo ilegible», y a *Márgenes de la filosofía* (Madrid, Cátedra, 1989).

[5] *Vid.* Ch. Norris: *Derrida* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1987), p. 18.

del mecanismo de la diferencia como rasgo definitorio de nuestro lenguaje, muestra Derrida la distancia temporal entre el significado y el texto. El significado está diferido con respecto a una deseada y postulada presencia como imagen mental. Y es precisamente esta disociación la que va a señalar la preeminencia de la escritura sobre la oralidad. La oralidad fundamentada sobre la presencia del sujeto de la enunciación, presupone al mismo tiempo, y paradójicamente, el carácter presencial e interior del significado. Ahora bien, si pensamos en un texto escrito, ambas características deben ser olvidadas. La dualidad oralidad/escritura no es necesariamente paralela de la dualidad presencia/representación, con la caracterización de *vicario* para el segundo término, tal como la metafísica occidental sostuviera. Y, como la afirmación contraria, ésta es, también, una afirmación metafísica.

Lo que Derrida denomina *mito del logocentrismo* se describe como una aprehensión metafísica del mundo, de acuerdo con la cual, remontándonos a Platón, la representación es sólo la *vicariedad de una presencia ausente,* que permanece como tal presencia como valor último. Todo el sistema de categorías binarias que han sostenido la metafísica tradicionalmente es deconstruible a partir de la inicial deconstrucción de la oposición logos/escritura. Obviamente, la deconstrucción de estas oposiciones básicas (presencia/ausencia, oralidad/escritura) conlleva la posibilidad de deconstruir otras parejas de contrarios sometidos a la misma lógica. De ahí que la visión popular, o más popular, de Derrida ha convertido a la deconstrucción en una afirmación de la ausencia de fronteras entre filosofía y literatura, y, en última instancia, a los propios textos de Derrida en un juego retórico[6]. Esta lectura popular no obstante relata la pervivencia de un prejuicio que es justamente aquel que se trata de desterrar desde el gesto deconstructivo: que la escritura es retórica, que la retórica es más libre, es decir, menos rigurosa, que la argumentación «lógica», que la escritura es en definitiva menos seria de lo que debe ser el habla. Y lo que es más grave se inscribe en una falacia interpretativa: identifica dos objetos como miembros de la misma categoría sólo porque de ellos se postulan ciertas características comunes. El hecho de que la literatura y la filosofía, el discurso serio y el no serio estén sometidos a una misma lógica no disuelve sino ciertas formas rígidas de aproximación, de la misma manera que defender la existencia de rasgos comunes entre el ser humano y el tigre no nos convierte a todos en miembros de una categoría indiferenciada, simplemente ilumina de una manera nueva a una y otra clase de mamíferos.

La reiterada subversión de categorías –la literatura como discurso eminentemente retórico ocupa el lugar del discurso con pretensiones de rigor de la filosofía– no se trata, estimo, de una disolución de fronteras «cualitativas»

[6] Es la denuncia de Norris en la p. 21.

–la que haría feliz al crítico literario acaso–. Es más bien una aprehensión del carácter intertextual de todo tipo de expresión, escrita u oral[7]. En último extremo, la deconstrucción se aplica a hacer patente el propio carácter intertextual del sentido común.

Del mito del logocentrismo a la escritura II: el texto frente al sujeto

No estamos, pues, meramente, ante un ejercicio de *hermenéutica de la sospecha,* sino más bien ante una positiva afirmación de la certeza de la ausencia de certeza –si por ésta entendemos la afirmación de haber dado con el referente último de nuestro discurso, o, en términos más analíticos, con el significado intencional de cualquier acto de habla. Es precisamente este el centro de una discusión que fue viva y relativamente violenta y que enfrentó, acaso de manera artificiosa, a la filosofía analítica representada por John Searle y a la filosofía continental representada por Derrida. El texto «Signature, événement, contexte» constituía una lectura heterodoxa de Austin, que, sin embargo, ponía de manifiesto una innegable conexión con la más *original,* en todos los sentidos del término, de las corrientes analíticas –el Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*–, conexión pasada por alto, por supuesto, por el oponente. La crítica de Derrida a Austin iba dirigida contra la presunción de que el sujeto de un acto de habla cualquiera es la garantía del significado del mismo. La crítica que parece acaso antiintuitiva, no es descabellada, no obstante, y en último extremo se aplica mucho más agudamente a la teoría de actos de habla de Searle, que al propio Austin, quien siempre se mantiene moderadamente ambiguo respecto a la intención del hablante. El argumento de Derrida es bien claro: los actos de habla son inscripciones –instancias de escritura– que funcionan en nuestra comunicación no porque están sostenidos por la intención de quien las produce, sino por su carácter *iterable.* Esto significa que el sujeto ocupa un lugar determinado –desempeña un rol– y que su enunciación tiene sentido dentro de un lenguaje público. Evidentemente, esto supone un ataque frontal al idealismo, al sujeto de la fenomenología, y puede interpretarse como la sustitución del sujeto por el texto.

El texto y el mundo

El «cuidado»[8] obsesivo con que se aplica Derrida a la lectura/escritura de textos tan dispares como la *Etica a Nicómaco, El Origen de la Geometría* de

[7] Norris, 26.

[8] Nótese que el sentido más etimológico de «cuidado» es justamente el que renace, en este momento, en la actividad deconstructiva de Derrida.

Husserl o *«Mimiques» de Mallarmé,* puede hacer pensar en una aproximación meramente «textualista», y desligada de toda realidad ajena a la escritura misma. En cierto modo así es, porque la escritura se ha planteado como la matriz misma de toda realidad significativa. Pero el trabajo de la deconstrucción no queda, creo, atrapado en el círculo hermenéutico, sino que en sus propias fisuras, en los intersticios textuales surge el mundo como una más de las formas de significación –y ello, como afirmaba más arriba lo sitúa netamente en contacto con el pensamiento de filósofos como Nelson Goodman. Mundo y texto son contiguos como formas de significación–. El cuerpo, el poder irrumpen en los intersticios del texto, como bien ponen de manifiesto *Espolones* –a propósito de Nietzsche–, y *Fuerza de ley* –a propósito de Benjamin.

El concepto de *suplemento* que Derrida utiliza como afirmación del carácter necesario y vicario a la vez de la escritura con respecto tanto al hablar como al mundo –por ejemplo, en el caso de Rousseau– no es aplicable ahora a la actividad deconstructiva misma con respecto del mundo. La muerte, la justicia, la amistad, el poder, la historia, no quedan atrapados como conceptos cerrados en un texto o un conjunto de textos, sino que se brindan como herencia compleja a la que hay que responder. La lógica de la *herencia* es de alguna manera una lógica del compromiso. En este sentido, la deconstrucción se sitúa en la tradición filosófica como una perpetua interrogación; pero es justamente el carácter abierto del interrogante lo que la convierte en una mirada sobre el mundo.

Efectivamente, si bien es posible reconstruir unos «archivos», como lo hace por ejemplo Silvano Petrosino[9] en su texto sobre Derrida, que delimitan los intereses básicos, los puntos de partida o los horizontes sobre los que se efectúa el trabajo de la deconstrucción, lo cierto es que no debemos confundir –Petrosino lo evita cuidadosamente– el conjunto de textos o de nombres propios a los que se les adscribe (digamos, Heidegger, Husserl, Platon, Marx, Schmitt, Diderot, y un largo etcétera) con el tópico del trabajo deconstructivo, pero tampoco con un pretexto para el juego filosófico. Es más sensato interpretar los textos como interrogantes en sí mismos, y no como espejos que funcionalmente reflejan las propias preocupaciones del filósofo, como la (mala) asimilación de Derrida podría hacer pensar en ocasiones. El respeto al texto y la atención a cualquier deslizamiento, equívoco, ambigüedad, son inseparables como medio de aproximación a una escritura que es también «mundo».

Particularmente los últimos libros de Derrida, entre otros *Fuerza de ley, Politiques de l'amitié, Spectres de Marx, Donner la mort,* delimitan muy claramente en qué sentido su actividad no es preciosismo gratuito: la justi-

[9] *Jacques Derrida et la loi du possible* (París, Les Editions du Cerf, 1994).

cia o la muerte no son temas banales, ni ausentes de la reflexión filosófica más tradicional; el derecho o la democracia tampoco.

Sobre la responsabilidad

Los libros que han tratado de ofrecer una visión general de Derrida, de su obra o de su influencia, si bien supuestamente condenados a luchar con lo imposible, la imposibilidad de delimitación, la definición de unas bases o un método deconstruccionista –Sarah Koffman dixit[10]–, suelen salvar este escollo tratando de elaborar, razonablemente, una suerte de genealogía textual, o acaso habría que decir dialógica, a partir de los autores y textos con los que Derrida sistemáticamente ha establecido esa relación difícil de heredero sin convicción jerárquica. Es precisamente, debemos aclarar, esta visión dialógica la que separa a Derrida de los intereses crítico-hermenéuticos de la tradición filosófico-filológica, y modifica a mi entender el propio concepto de objetividad que primaría en el scholar tradicional. En este sentido, el lector no debe engañarse y creer que está ante uno más de los intentos filológico-filosóficos, puesto que la deconstrucción justamente apunta a socavar las bases de ese intento de raíz.

El concepto de autoridad, el de memoria y el de sabiduría, cualitativamente dispares en un cierto sentido se entrecruzaban en la versión del mito del logocentrismo, y la aversión hacia la escritura que Derrida elaboraba en «La Farmacia de Platón»[11]. Esa aversión señala el temor hacia lo no riguroso, aquello que no es la verdad autopresentada. Desde aquí hay un camino a lo largo del pensamiento occidental que ha recorrido Derrida en sus textos, de Rousseau a Kant, Hegel, Husserl, Nietzsche, o Heidegger, pero no exclusivamente, y en el que su trabajo ha venido señalando las quiebras, las dudas, los malentendidos que permean sistemas conceptuales que se definen como (acaso) objetivos y que se transmiten jerárquicamente –el filósofo sabe más que sus lectores–. Si pretendemos realizar una breve exhibición «arqueológica», notaremos, sin embargo, que todo este trabajo no es mero afán textualista. El intento de mostrar el hecho y las consecuencias del logocentrismo conlleva desde el principio, como muy bien señala Norris, la llamada de atención hacia «an ethics of language that has always privileged authentic, self-present speech over the vagaries of textual inscription»[12]. Es, creo, este el sentido en que es apropiado enfrentarse con aquellos textos de Derrida que se ocupan más explícitamente del lenguaje, particularmente con la crí-

[10] El matiz teológico-negativo que se percibe en ciertos textos acerca de la deconstrucción es uno de los escollos que hace aparentemente ilegible el trabajo de Derrida.

[11] En *La diseminación* (Madrid, Fundamentos, 1975).

[12] Norris, *cit.*, p. 38.

tica desarrollada a partir de su texto «Signature...» a la teoría de actos de habla de Austin y fundamentalmente a su concepto de lo que constituyen actos de habla serios frente a actos de habla parasitarios. El concepto de parasitario alcanza una dimensión ética, de la misma manera que el desaparecido sujeto –que la postmodernidad y las lecturas de la misma llevadas a cabo por una tradición «metafísica», por ejemplo, representada por George Steiner, malentienden definitivamente en Derrida y en las acusaciones de nihilismo[13]– es sustituido por una exigencia de carácter ético fundamental que se aviene mucho mejor con el Wittgenstein de las *Investigaciones* que con las pretensiones seudolúdicas de una lectura como textos antianalíticos.

Si se puede razonablemente afirmar que «the ethics of speech of self-presence affects the constitution of Plato's ideal Republic»[14], es precisamente porque una teoría del lenguaje puede ser, y lo es en este caso –quizá este es el tipo de enseñanza de una filosofía continental–, una apertura a cuestiones políticas, tales como la exclusión, de la república o de la lógica de la democracia, la violencia o la inhibición de la responsabilidad[15]. Así queda abierto el tentador círculo hermenéutico que condena sistemáticamente a la deconstrucción a la autosatisfacción cuando no a la parodia[16].

Un sujeto intertextual

Dos son los motivos básicos que debemos tomar en consideración, en definitiva. El primero es la apertura hacia la posibilidad infinita de relecturas que no implica el «libre juego» de los significados en absoluto –acaso el sueño errado y el horror supremo a la vez del académico en crítica literaria–. El segundo, no independiente del anterior, el concepto de intertextualidad que es necesario aclarar para no caer precisamente en esa percepción errónea de la deconstrucción como un mecanismo que da rienda suelta y se sustenta al tiempo en un libre juego de significaciones. La intertextualidad debe entenderse sencillamente como la apertura del texto, el no confinamiento dentro de los límites de un objeto autónomo. En realidad, la intertextualidad señala en otros términos la calidad de «público» de todo acto de lenguaje, sea oral o escrito. La apreciación de esa misma característica sea en textos canónicos –pongamos por caso Fedro– como en cualquier nota marginal[17] es en definitiva una apuesta por el carácter universal de los rasgos más

[13] *Vid.* C. González Marín: «La ética de la contemplación», *La Balsa de la Medusa,* 38-39 (1996).

[14] Norris, p. 40.

[15] Textos como «La Farmacia de Platón», *Políticas de la amistad, Fuerza de ley,* o «Tout autre est tout autre» lo hacen bien patente.

[16] El *affaire* Sokal merecería una reflexión –no demasiada, quizá, pero sí seria.

[17] Es preciso llamar la atención hacia el hecho de que no es lo marginal lo único relevante, no son textos mínimo sin aparente interés el único material de que se ha valido Derrida para su reflexión.

definitorios de nuestro lenguaje y no justamente una adscripción a ningún relativismo.

Cualquier pretensión de dar con un referente último de nuestros discursos –de nuestros textos, de la obra de arte– se manifiesta imposible y/o ilícita, aquello, y ello señala una diferencia profunda e insalvable respecto de posturas «realistas»[18], en lo que respecta a una teoría del lenguaje o a teorías estéticas. En el terreno, nunca disociado, sino continuo, de la ética, podríamos tentativamente interpretar la intertextualidad como la posibilidad misma de conferir un carácter ético al «sujeto». En otros términos, lo que llamamos identidad es necesariamente una construcción intertextual en tanto en cuanto todo usuario del lenguaje puede y debe interrogar(se) las diferentes narraciones que la constituyen.

La intertextualidad define estrictamente una característica de la escritura –o sea, de todo acto de lenguaje– que hace imposible tanto la determinación de un sentido en el texto, como la de una autoridad o una influencia unívoca. Podemos, creo legítimamente, extrapolar un concepto de intertextualidad que se aplica al sujeto mismo. Esa imposibilidad de univocidad denota una quiebra definitiva y definitoria que no es otra sino la integración de la alteridad. El sujeto egológico[19], define al sujeto logocéntrico que posee la clave última de su identidad, porque su intencionalidad es interiormente transparente. El sujeto que se derivaría de lectura de los textos de Derrida es un sujeto que podríamos denominar «dilógico», o, desde un enfrentamiento diferente describiríamos como el usuario de un lenguaje público sencillamente, que no posee la clave de su intencionalidad mediante ningún acceso privilegiado a su interior, ni es capaz de reconstruir el ojo de Dios, como señala en el texto *Tout autre est tout autre,* Dios define la posibilidad de subjetividad[20], pero una subjetividad que es garantía de la identidad del yo.

Ahora bien, la duda perpetua, o la acusación latente en la recepción del trabajo deconstructivo ha sido el horror del nihilismo, que se deriva fácilmente de una incapacidad de dar con el legítimo yo-primera persona que es autor de los actos de lenguaje. Sin embargo, la disolución de ese sujeto no implica bajo ningún pretexto la inhibición de la responsabilidad de sus actos de lenguaje, de sus acciones tout court. Implica, sí, acaso, una cierta «piedad»[21] de un pensamiento que se liga a un sujeto que sabe de la relectura

[18] Véase, por ejemplo, el mismo título de su libro *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* (Barcelona, Destino, 1991).

[19] Sería el término de Lévinas.

[20] *Vid.* «Tout autre est tout autre», en *Donner la mort.*

[21] En *De l'esprit,* Derrida cita a Heidegger: «Denn das Fragen ist die Frommigkeit des Denkens», Die Frage nach der Technik, de 1953, en *Vorträge und Aufsätze.* Y señala Derrida en nota cuál es la manera de entender *pieux,* piadoso (fromm) en este contexto. Anota Derrida «De l'art, quand il n'avait d'autre nom que tekhné, il (Heidegger) dit alors: "Il était un décélement à la fois unique et multiple (einziges vielfältiges Entbergen). Il était pieux (fromm), promos (qui vient au prémier rang, en pointe), c'est-à-dire docile à la puissance et à la garde de la vérité (fügsam den Walten und Verwahren der Wahrheit)"» (p. 38).

infinita a que sus propios enunciados se ven necesariamente sometidos. La responsabilidad es un destino trágico en el momento en que el sujeto egológico ha perdido la garantía última no sólo de cualquier sistema axiológico, sino la de su propia identidad.

Absolutista sin absolutos

En un artículo titulado «How to Do Things with Texts», Abrahms calificaba a Derrida de «absolutista sin absolutos». Ciertamente la ironía no parece totalmente descabellada, si nos atenemos a algunos de los textos de Derrida en los que se perfila un horizonte mesiánico indudable, particularmente y no de forma accidental, en *Espectros de Marx.* Esta retórica –en el mejor de los sentidos del término– de la apertura que representa, como performativo, la asimilación del mesianismo, conecta sin duda a Derrida con otros pensadores judíos. Otros rasgos, especialmente su concepción de una ética no sometida a la *economía del sacrificio,* igualmente lo aproximan a filósofos judíos como Lévinas, a quien ha dedicado su atención también. La retórica del mesianismo, por otra parte, se ve modificada frente a cualquier fórmula que derivaría, por qué no, en postulaciones nacionalistas, por una suerte de violencia inocente que impone, en último extremo, una acción no determinada, sino al desvelamiento, la infinita relectura, la infinita disponibilidad del texto y ante el texto. Texto que *no es el libro,* sino una instancia más de un infinito número de actos de lenguaje o de escritura. El *«mesianismo sin lo mesiánico»,* que aparece reiteradamente en *Espectros de Marx,* por ejemplo, es una nominación de la piedad que supone la constante interrogación, la apertura a algo que sólo se mantiene como apertura misma. Las protestas de un mesianismo sin lo mesiánico no son la *boutade* de un «ironista», sino precisamente una expresión de la apertura esencial, de la posibilidad de una espera de lo que no está predeterminado; esencialmente una piadosa sospecha de que quizá aún es posible ser filósofo (acaso también poeta) aun en tiempos de miseria.

Bibliografía

Derrida, J., *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989; *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía,* Barcelona, Paidós, 1989; *La escritura y la diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1989; *De la gramatología,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; *La diseminación,* Madrid, Fundamentos, 1975. Norris, Ch., *Derrida,* Cambridge Mass., Harvard University Press, 1987. Petrosino, S., *Jacques Derrida et la loi du possible,* París, Ed. du Cerf, 1994.

Foucault

Julián Sauquillo

Foucault atribuía haber catalizado su alejamiento de la fenomenología, del marxismo y de la psicología existencial a su experiencia fronteriza entre la filosofía y la literatura. A la lectura de Raymond Roussel, al impacto del «nouveau roman», Robbe-Grillet, Butor, Duras... y al trabajo crítico o de creación literaria de Barthes, Beckett y Blanchot les concedía una importancia filosófica fundamental. Para Foucault, la literatura moderna, en cuanto experiencia de los límites, es el límite *extremo* de la filosofía. La literatura, para Foucault, constituye una experiencia de ruptura con la tajante y ridícula distinción entre lo filosófico y lo no filosófico. En los años previos a la publicación de *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault dedica algunos escritos a la comprensión ontológica del lenguaje en la literatura moderna, cuya perspectiva heideggeriana es patente. Esta «ontología formal de la literatura», que entonces emprende, muestra una inquietud por el lenguaje que desarrollará, más tarde, en *Las palabras y las cosas.* Sus escritos sobre literatura y lenguaje presentan una serie de experiencias con el lenguaje fundamentales en la determinación de su experiencia filosófica: el mecanismo de la «producción» como juego con los fonemas en Raymond Roussel; la abolición del código lingüístico y la erotización de los estudios en Jean Pierre Brisset; la experiencia de la atracción como abandono y negligencia en Maurice Blanchot; el abundamiento en una estética del lenguaje que piensa el lenguaje en su superficialidad, por los escritores de la revista *Tel Quel;* la escritura como pensamiento que desvela el inconsciente, la locura y el sueño en los surrealistas; la repetición duplicada de un signo religioso como simulacro en Klossowski; el libro como espacio de la tentación y la monstruosidad en Flaubert; la obligación vacía de escribir en Nerval; o los sobreentendidos, los mitos mudos y la bestialidad de J. A. Reveroni y Claude Crébillon, han sido decisivos en la experiencia poética de Foucault. El pensamiento racionalista trazó una escisión tajante entre la racionalidad –lo pensable– y su alteridad –lo impensable–. Pero todas las experiencias literarias, alternas, suponen, en la reflexión de Foucault, un desgarramiento en el lenguaje de la razón, pues, si la escisión del pensamiento con su otredad es irremontable, por previa a la reflexión, cabe que acechemos el impensado del pensamiento, manteniéndonos a una distancia de él que permita su apertura, a partir de un pensamiento irreductible a la filosofía. Pensamiento literario, que se abre a la sinrazón porque surge en aquel vacío constitutivo del pensamiento occidental. En «La pensée du dehors» (1966), Foucault rebate esa concepción tradicional del lenguaje por la que se creyó que éste dirigía el tiempo, y era el vínculo futuro con la palabra pronuncia-

da: muy al contrario, el lenguaje es rumor informe y resplandor, y su fuerza consiste en su capacidad de disimulación. Desde esta «ontología de la literatura», el lenguaje es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera.

La atención de algunos escritores franceses –especialmente Michel Leiris, Maurice Blanchot, René Char, Jean Beaufret...– hacia el pensamiento de Heidegger influyó en la reflexión de Foucault sobre la poesía, adoptando algunos de sus temas: la «experiencia de la poesía» era una forma de plantear los temas de la contestación, el límite, el retorno, la transgresión, como posibilidad heideggeriana de pensar desde lo impensado. Maurice Blanchot jugó un importante papel como enlace con la temática heideggeriana de la poesía. Y para Foucault éste ha sido un motivo fundamental desde *La historia de la locura en la época clásica* (1961). Ya en éste, realmente su primer libro, hace coincidir «experiencia de la poesía» y «experiencia de la locura», ambas punto básico de la reflexión de Georges Bataille y Maurice Blanchot. Foucault se refiere allí a la locura como «ausencia de obra», como pura negatividad, cuyo grito no posee valor o estatuto en el interior del «orden del discurso» de la racionalidad moderna o carece de significación en la afirmación del proyecto de la historia. Pero en el relato de *Historia de la locura* pervive una experiencia puramente positiva o afirmativa que escapa a cualquier relación dialéctica. Tal como señala Maurice Blanchot, en *L'entretien infini* (1969), la «experiencia trágica» de la locura –Sade, Hölderlin, Nietzsche, Nerval, Goya, Van Gogh, Roussel, Artaud...–, o experiencia artística, encarna la fuerza perturbadora, no sometida a los rituales de exclusión, donde se materializa *otra* experiencia distinta a la experiencia dada en la cultura occidental. Existe una continuidad entre *La historia de la locura* y *Las palabras y las cosas,* en torno a la experiencia de la poesía. La problemática arqueológica de *Las palabras y las cosas* es una prolongación de la reflexión de Heidegger en torno a la epocalidad del ser. Para Foucault, esta problemática se traduce en una inquietud por la experiencia del orden propio de cada época. *Las palabras y las cosas* analiza el ser bruto del orden, una instancia intermedia entre los códigos primarios de una cultura, que regulan nuestra mirada, y sus esquemas perceptivos. Cada época tiene su sistema de conocimiento y los límites de la experiencia posible. A esta definición de los límites, que configuran la geometría de lo infranqueable en el pensamiento, le corresponde el gesto trágico de una transgresión, cuya potencialidad estética posee también una virtualidad política. En *Las palabras y las cosas,* Foucault da cuenta de tres formas diversas de organización de la experiencia, únicas o históricamente incompatibles –renacentista, moderna y clásica–, conocidas como *episteme.* Es sobre el fondo del lenguaje como cada *episteme* condiciona de diferente forma la percepción y el pensamiento, pero cabe que en un no-lugar del lenguaje se produzcan experiencias heterotópicas. En un lugar no limitado por nuestro sistema representativo, organizado según una cuadriculación tupida de identidades y diferencias, no regulado por la soberanía del referente semántico y la distribución de un amplio sistema clasificatorio, en un lugar exterior abandonado a la entropía caben otras experiencias cuyas únicas referencias sean el silencio y el deseo. Tres de las referencias estéticas más significativas de la estética de Foucault –el Quijote, «Las Meninas» de Velázquez y la literatura moderna– se insertan dentro de la reflexión de *Las palabras y las cosas.* El poeta desborda la determinación de la *episteme* de su época. Entre el Renacimiento y la época clásica, el Quijote apunta lo negativo del mundo renacentista. Don Quijote, en su periplo de caballero errante, a mediados del siglo XVII, sim-

boliza el límite de la experiencia de su época. Es el personaje que, todavía, busca la semejanza entre las palabras y las cosas, la similitud entre lo leído y lo visto, cuando ya en la determinación de la *episteme* clásica ambos mundos están escindidos. Nietzsche consideró a Don Quijote como encarnación poética de la más alta desmesura, y a Cervantes, por ridiculizarle, el ejecutor inquisitorial que ahonda la decadencia de la cultura española (*Fragmento póstumo,* primavera-verano de 1877). Foucault también subraya la desmesura de la experiencia de Don Quijhote, pues la narración de su periplo constituye la «primera de las obras modernas» al mostrar la «razón cruel de las identidades y las diferencias». Don Quijote delira porque no se adapta al nuevo orden de la representación. A partir de la emergencia del orden representativo, la búsqueda de las semejanzas en la cultura occidental sólo será concebible como poesía o locura. A mediados del siglo XVII, se produce una profunda reorganización del saber que entrará en declive sólo a finales del siglo XVIII. El orden de la representación establece una articulación de identidades y diferencias que regula todo el campo de la experiencia. Esta transformación en el orden del saber se instituye a través del privilegio del lenguaje. La función representativa del lenguaje une y desune las cosas esclareciéndolas en el orden de las palabras. El orden de las Identidades y las Diferencias organiza el saber en torno a la figura del *cuadro.* Como metáfora concreta de lo que esta figura expresa en el orden del saber clásico, un cuadro, «Las Meninas» de Velázquez, simboliza la representación: el lugar vacío del rey, la mirada del pintor, la distribución de los diferentes personajes se encuentran en este orden. Para Foucault «Las Meninas» es el símbolo del orden clásico. La *episteme* clásica es posible por la instauración de una *taxonomía,* o sistema de signos. A mediados del siglo XVII, el régimen de los signos se ha transformado: el signo ya no es una figura del mundo y adquiere una disposición binaria: instauración del análisis comparativo, establecimiento de un conocimiento cierto de identidades y diferencias, señalización de un grado de parentesco entre las cosas, aparición de un lenguaje representativo de transparencia y neutralidad. En esta *episteme,* el signo no es tal por su poder significante, sino por su significado. El significante nada es si no representa. Las naturalezas simples y complejas son ordenadas a través de una unidad de orden. Y el *cuadro* es el espacio donde se ordenan las identidades y las diferencias. La paradoja fundamental del cuadro de «Las Meninas» y de todo el orden clásico, en general, es que no incluye el objeto al que se dirigen todas las miradas: el hombre. Durante el sigtlo XVIII, el hombre no pertenece al campo de objetos de las ciencias: en «Las Meninas», donde Foucault simboliza el cuadro de la representación, el hombre, sujeto unificante de este orden, se encuentra fuera del cuadro.

En el «Préface» a *Las palabras y las cosas,* Foucault expone buena parte de los motivos que le conducen a su preocupación por el lenguaje. El lenguaje es aquí una forma básica de ordenación de la experiencia y de construcción de la subjetividad. Mucho antes de que tomemos la palabra, el lenguaje nos antecede con un discurso autónomo del que sería una ilusión sentirnos soberanos. El lenguaje posee un poder codificador: es fundamento de la realidad y lugar donde se da nuestro pensamiento y habla. No existe realidad distinta a la constituida por el lenguaje. Pero la «literatura moderna» surge como aquella experiencia del lenguaje que –a partir de Barthes– es recuperada como expresión de la radical oposición entre significante y significado. *Las palabras y las cosas* da cuenta de qué operaciones comprende la experiencia del orden que organiza nuestra experiencia. Percibimos y pensamos en el espacio domi-

nado por la clasificación, donde cada ente se encuentra fijado a una posición marcada por el orden de la representación: Identidad y Diferencia delimitan, precisamente, la distancia entre los entes. Según nos recuerda Foucault, cuando establecemos una mayor identificación entre un galgo en cautiverio y otro galgo embalsamado que entre un gato y un perro en libertad, es un criterio previo el que establece un campo de identidades, semejanzas y diferencias o «sistema de los elementos». En este sistema el que, en cada época, delimita los *límites* de la experiencia posible. Esta conjura de lo imaginario es desafiada por las experiencias heteróclitas y los lugares alternos del lenguaje. Las heterotopías del lenguaje de Borges o de Russel, a las que alude este prefacio, actuales y presentes –no utópicas–, sólo pueden darse en el límite de la experiencia moderna. Espacio descodificado que Foucault, en un homenaje a Maurice Blanchot, denomina «experiencia exterior» («la pensée du dehors») o «pensamiento exterior».

La historia de la locura abrió algunos de los temas fundamentales de toda la escritura de Foucault: de una parte, la descripción de las prácticas a través de las cuales la racionalidad –determinadas formas de racionalidad– se constituyen en la historia; de otra parte, el ser originario del lenguaje y la experiencia artística como experiencia de los límites de la racionalidad. En su segunda *Consideración Intempestiva,* Nietzsche señala cómo a aquellos hombres que evitasen el lastre del pasado y luchasen contra su tiempo no les sería dado juzgar el pasado a la vista de un presente más justo, sino escuchar un pasado en que abundasen las culturas nobles para comprender el presente. Esta visión nietzscheana supone una «ontología del presente» a la que Foucault se dedica desde sus primeros escritos. Si *La genealogía de la moral* es una reflexión inmoral sobre la humillación histórica de todas las fuerzas creativas en favor de un supuesto ideal de bien. *Las palabras y las cosas* es el título irónico que guarda el postulado de un profundo desorden. Tanto la genealogía de Nietzsche como el pensamiento del orden de Foucault son un diagnóstico crítico de la razón moderna. Diagnóstico que pretende recuperar otra tradición histórica y otras voces silenciadas, durante mucho tiempo, naturalmente, hasta constituirse en parte del mismo lenguaje de la razón. La «ontología de la literatura» participa de esta perspectiva de la ontología nietzscheana. Para Foucault, la «literatura moderna» impulsada por Sade, Mallarmé o Robbe-Grillet, rebasa la modernidad y vislumbra otra experiencia futura no sometida al sentido, a las clasificaciones, a la significación: la dispersión del espacio representativo procura la búsqueda del «ser del lenguaje» en su silencio. Hölderlin, Brisset, Breton o Leiris recorren, mediante su escritura, una experiencia que está por venir, presagian el porvenir de un tiempo futuro. Foucault entiende que la «experiencia» literaria requiere la abolición del lenguaje discursivo a través de un lenguaje que no se refiere a nada, cuyo único *a priori* es el mismo lenguaje en su pérdida de significación. Esta experimentación del «ser del lenguaje» es el motivo fundamental de sus escritos sobre literatura y lenguaje. Pero, en *Las palabras y las cosas* (1966), ya plantea cómo el hombre moderno atisba los límites de la experiendcia de su tiempo y la cima del lenguaje, su extremo, en esta disolución de los elementos significativos del lenguaje.

La experiencia de los límites del lenguaje arraiga en un pensamiento crítico postkantiano y nietzscheano, caracterizado por la fractura del sujeto filosófico. Para Foucault, es Kant quien inaugura el pensamiento crítico y la filosofía contemporánea al abrir la posibilidad de un pensamiento no negativo, un pensamiento no dia-

léctico, cuya afirmación no afirma nada. Esta afirmación positiva no realiza una negación generalizada, no niega existencias o valores, sino que es un gesto transgresor que los precipita a su límite. Se trata de una afirmación que nada promete y no se detiene en la tranquilidad de lo negativo. Este pensamiento sobre la finitud del ser queda abierto con la filosofía kantiana, cuando vincula el discurso metafísico con la reflexión sobre los límites de nuestra razón. Reflexión metafísica kantiana que fue velada por el pensamiento dialéctico y la ilusión antropolótica, luego recuperada, tras la reflexión nietzscheana y sus metáforas, a través de un lenguaje no discursivo, liberado del orden clasificatorio, en el que se expresa toda la escritura de la finitud. Para el escritor de *Las palabras y las cosas,* esta reflexión ha de ocupar un lugar prioritario en la filosofía, constituyendo un tipo de pensamiento donde la experiencia del lenguaje implica la «fractura del sujeto filosófico». En «Préface à la transgression» (1963), Michel Foucault vincula esta quiebra del sujeto reflexivo a la crítica del ideal ascético del filósofo, personificado en Sócrates, iniciada por Nietzsche: a la sabiduría socrática, Foucault opone el filósofo enloquecido que lanza su subjetividad al viento del lenguaje.

Uno de los escritos en los que Foucault expone de forma más fundamental los presupuestos de su «ontología formal de la literatura» es en «Le langage á l'infini» (1963). Aquí establece el estatuto ontológico del lenguaje y la escritura en la literatura moderna, de la que luego dará cuenta en diversas experiencias. A través de una visión del pasado de la literatura que posibilite la comprensión de la literatura de nuestro tiempo, el filósofo francés establece una relación esencial entre la literatura, la escritura y la conjura de la muerte. El día en que empieza a hablarse contra la muerte, según esta ontología de la literatura, comienza un murmullo incesante donde se aloja y se disimula hoy nuestro lenguaje. Desde la literatura homérica, el lenguaje representativo y la escritura, como reforzamiento y garantía de su inmortalidad, son un intento de aplazamiento infinito de la muerte –se escribe sobre la vida de los héroes griegos para inmortalizarlos–. Pero este murmullo que suspende nuestra muerte –«écrire pour ne pas mourir», «parler pour ne pas mourir»– no es el origen de nuestro lenguaje. Este murmullo, que tan ácidamente sitúa Samuel Beckett en sus personajes como el lamento de un silencio imposible, fue precedido por elementos significantes a los que sucedió la representación de los elementos fonéticos, la escritura alfabética y los ideogramas..., hasta instalarse un sistema representativo o de significados. Michel Foucault, en sus escritos sobre literatura y lenguaje, ha diferenciado dos luchas con el lenguaje en donde éste se libera del orden representativo: la repetición estricta e inversa de lo que ya se ha dicho, y el deslizamiento del lenguaje hasta su límite como experiencia transgresiva. De esta última experiencia, Sade será su más desbordante encarnación; Raymond Roussel y René Magritte materializan la experiencia de la repetición. La locura quietista de Roussel es analizada por Foucault en *Raymond Roussel* (1963) y la experiencia pictórica de René Magritte fue estudiada en *Esto no es una pipa* (1973). Ambas experiencias coinciden en la repetición del lenguaje en un doble. Los juegos con el lenguaje que Roussel elabora meticulosamente en sus obras, y que constituyen la única guía de sus narraciones, se abren a un vacío entre el lenguaje y la obra donde irrumpe la experiencia de la locura. Jugando con los fonemas, mediante un método que le embarga –el procedimiento–, se despliega la narración en una sucesión de «disparates» significativos donde el lenguaje se abre a un enigma irresoluble. El último esfuerzo de Raymond

Roussel por recapacitar sobre su obra, *Cómo escribí alguno de mis libros* (1933), preparado en pleno ceremonial del suicidio, es analizado por Foucault como un movimiento irónico del lenguaje hacia un hermetismo más profundo donde el sujeto se diluye en la soberanía del lenguaje.

A partir de este presupuesto del «origen» del lenguaje, la «ontología formal de la literatura», trazada por Foucault, hace hincapié en que el cometido del lenguaje y la escritura en la cultura occidental consistió en evitar la muerte y el silencio, y en emplazar el resplandor de un incesante murmullo. Entonces ¿qué existía antes de este incesante murmullo?, ¿hubo otra cosa antes del lenguaje discursivo que fuese irrevocablemente diferente? Foucault recupera en «7 propòs sur le 7e. ange» (1970) a un extraño gramático del siglo XIX que le precedió en el planteamiento de esta serie de cuestiones: Jean-Pierre Brisset. Mientras los gramáticos del siglo XIX están preocupados por el arraigo del significado en la naturaleza del significante, la reducción de la sincronía a un primer estado de la historia, el origen patético de los fonemas o el simbolismo hermenéutico de los signos, Brisset se encuentra en las antípodas de sus colegas, absorbido y empeñado en el delirio lingüístico, la arbitrariedad como ley del mundo, la reducción del discurso o la ciénaga de las palabras, la fonética, el silencio y la muerte... Tan extravagante gramático se plantea la búsqueda del *origen* común a todas las lenguas, pero no en el sentido de la historiografía lingüística, sino como indagación acerca del estadio previo al establecimiento del orden de la representación. La averiguación de Brisset: en el comienzo fue el azar. En el origen, este excéntrico gramático encuentra no unas palabras fuertemente atadas a su referencia, sino la lengua que nosotros hablamos en un estado de juego, en el momento en que los datos son echados. El primitivismo de la lengua, para Brisset, es un estado de máximo desorden sin continuidad alguna de las lenguas actuales. Para Foucault, Brisset desarrolla una indagación ontológica en torno al «ser del lenguaje». Los lingüistas anteriores había descrito las lenguas primitivas como lenguas pobres, en cambio, para Brisset, estas lenguas componen un discurso ilimitado, cuya descripción es inacabable. Entre la animalidad y el hombre moderno existe un desgarramiento insoslayable: el lenguaje discursivo es la morada mantenedora de Dios y del hombre. Para Foucault, Nietzsche ha puesto de manifiesto la pérdida de todo principio ordenador y fundante de nuestra realidad bajo la parábola de la muerte de Dios (*La Gaya Ciencia,* 125), pero este deceso no ha de suponer la entronización del hombre moderno en su lugar, sobre el auspicio del lenguaje representativo. Aquella necrológica noticia no marca un tiempo aciago, sino el acaecimiento de un sujeto carnavalesco, de un sujeto plástico, capaz de romper cualquier identidad y bailar en la ceremonia de las máscaras. En «Préface a la transgression», Michel Foucault apunta el carácter liberador de la «muerte de dios», pues tal acontecimiento no nos conduce a un mundo limitado y positivo, sino a una experiencia de transgresión de los límites ligada a la desmesura y el exceso. La poesía de Hölderlin, la experiencia sexual de Sade, a propuesta del libro como anti-mundo en Mallarmé y Nietzsche, el grito y el cuerpo torturado de Artaud, los simulacros de Klossowski, los sueños de Bretón o la experiencia literaria de los escritores de *Tel Quel,* participan de una *apertura* de la «experiencia literaria» y hacen de la escritura una forma de cambiar el mundo que convierte al lenguaje en objeto de una batalla más importante que la historia, dentro de la reflexión de Foucault. En «Débat sur le poesie» (1964) y en «Débat sur le roman» (1964), con los escritores de *Tel Quel,* Foucault sitúa en relación estrecha

«experiencia de la poesía» y «experiencia de la locura», haciendo de estas experiencias el punto básico de la reflexión de Georges Bataille y Maurice Blanchot.

En los debates francesesx de los años sesenta sobre la novela, escritores marxistas como Sartre o Sanguineti reprocharon a Foucault este desplazamiento de la contestación a la literatura porque, para ellos, nunca sería este futurismo experimental un factor de cambio social más ineludible que las luchas en la historia. Las experiencias lingüísticas del grupo de *Tel Quel* y de todo el movimiento de la «nouveau roman» para los humanistas de *Esprit* suponían una dimisión respecto de las desigualdades del mundo. Había una dimisión respecto de los urgentes compromisos sociales en esta relevancia desmedida de la literatura. En cambio, para Foucault, todas estas experiencias no-racionales –el sueño, la locura, la sinrazón, la repetición, el doble, la derrota del tiempo, el retorno, etc.– expresan la necesidad de salir del método dialéctico y pensar de otra manera desprendiéndose de las viejas categorías. El marxismo, durante el siglo XIX, jugó el papel de transgresor del límite, pero, ahora, para Foucault, el extremo de la contestación es el lenguaje. El escritor de *Las palabras y las cosas,* en aquella década, hizo toda una reivindicación de la virtualidad política de la poesía. Pero, ya entonces, humanistas y marxistas, objetaron a Foucault qué hay de la historia y de la acción política cuando del lenguaje se hace una ontología que corrobora la disolución del sujeto. Era el contraataque del humanismo al desafío del «culturalismo estructural». Pero una lectura heideggeriana de Foucault es más acertada que la realizada señalando el encuadramiento estructuralista de *Las palabras y las cosas.* Heidegger, Kafka, Char, Mallarmé, Lautremont, Sade, Nietzsche, Wittgenstein son puntos de referencia de Blanchot, también de Michel Foucault. Señalar la rigidez y el mecanismo de las *epistemes,* de las que da cuenta este libro como positividades que regulan las condiciones de posibilidad del saber y ordenan nuestra experiencia, constituye un hurto de estas experiencias límite en un no-lugar del lenguaje y el enmascarmiento de su preocupación por el «ser del lenguaje». Esta recuperación de la alteridad, de lo otro, poco tiene que ver con el estructuralismo. El «estructuralismo» es todavía una búsqueda del sentido por supuesto claramente diferenciada de la exploración fenomenológica, ajena a las intenciones latentes en los escritos de Foucault, mucho más cercanos a llevar las imágenes y las palabras a su vacío como «experiencia exterior» o vuelta al «ser del lenguaje»: cuanto más volcada está nuestra civilización al agotamiento de lo desconocido, más se encuentra está en lo incognoscible como algo que la contesta irrevocablemente. La superación del sentido por el enigma del lenguaje que se produce en la búsqueda del «origen» o del «ser del lenguaje» sitúa el *cogito* moderno en el lugar de su finitud. Cuando el lenguaje se expresa en su «ser» bruto revoca absolutamente el «yo pienso», pues se despliega sin las limitaciones del orden representativo: «yo hablo» funciona como la inversión del «yo pienso». De ahí que Foucault, interesado en realizar una arqueología del lenguaje, señale cómo esta primera escisión entre el pensamiento y el lenguaje abre la posiblidad de otra «experiencia» donde la única escisión sea entre pensar y hablar. Experiencia del silencio, de la muerte, o de la exterioridad, donde se sitúa la literatura moderna hasta que llegue el día en que se pueda pensar lo impensado. El sujeto, separado del «origen», calla, se disuelve en un lenguaje no discursivo. Michel Foucault, en su meticuloso estudio sobre el rpocedimiento en la escritura de Raymond Roussel, afirmaba, refiriéndose a este insólito precedente del surrealismo, nuestra indisponibilidad del lenguaje, su autonomía, la continua burla a que nos

somete. El extraño poder del lenguaje consiste en su capacidad para desdoblar al sujeto que habla, haciéndolo pronunciar varias voces. Para Foucault, el fracaso de *Cómo escribí algunos de mis libros* refleja cómo, una vez realizada la labor de creación, el lenguaje se desenvuelve en un nivel propio, extraño a todo referencial exterior. El propio autor nada puede contribuir en la aportación del sentido de su obra. Quien amó a Pierre Loti y Julio Verne, y sólo despertó admiración entre los surrealistas, fracasó en todos sus cálculos para dominar el lenguaje, y la evolución artística de este fracaso es su más excelsa victoria. Roussel ilustra la autonomía de un texto, la irreductibilidad de sus leyes internas.

Para Foucault, la cultura occidental ha marcado una escisión insoslayable entre lo pensado y lo impensable –día/noche–, y ha privilegiado el estado de vigilia característico del pensamiento racionalista. Esta escisión del pensamiento con su otredad es irremontable, ya que es previa a la reflexión. De ahí que Foucault afirme que «nous ne pensons pas encore», ya que sólo podemos pensar a partir de aquella disposición. Tan sólo cabe que acechemos el impensado del pensamiento. A través de un pensamiento irreductible a la filosofía, liberado de la reflexión, cabe atisbar su apertura. Pensamiento literario, poético, que se abre a la sinrazón porque surge en aquel vacío constitutivo del pensamiento occidental. Esta reflexión ontológica de Michel Foucault se sitúa en el redescubrimiento de Nietzsche, y quizá de una forma más recóndita en Kant, en un pensamiento de ascendencia griega que se dirige a lo originario *(archaique).* Se trata de un pensamiento no dialéctico, sino transgresivo, cuyos testimonios más cercanos Foucault los encuentra en Laporte, Bataille, Artaud, Klossowski. Un pensamiento trágico que Michel Foucault no duda en atribuir a quienes escuchan el porvenir.

En estos escritos sobre literatura y lenguaje, Foucault atribuye a la experiencia literaria de Hölderlin y de la literatura moderna que el lenguaje deje de cumplir esta función de albergue del hombre para obtener su materialidad y hermetismo en una experiencia de destrucción de las formas cuyo trasfondo es el de la «voluntad de poder» o éxtasis estético. En la perspectiva de la «ontología formal de la literatura», que Foucault emprende con anterioridad a la publicación de *Las palabras y las cosas,* la actual soberanía del Discurso único –discurso representativo– devora como un lenguaje saturnal todas las palabras eventuales, todas las palabras todavía por desaparecer. En cambio, la experiencia de la literatura de Sade y los relatos de terror que surgen a finales del siglo XVIII repiten, combinan e invierten hasta el infinito todo lo que haya podido decirse a propósito del hombre, de Dios, del alma, del cuerpo, del sueño, de la naturaleza. Es decir, a partir de esta inversión artística, el hombre no conocerá, en lo sucesivo, reconciliación alguna en la palabra, su único destino será el silencio de un lenguaje que le atraviesa y en cuya operación se agota, incapaz de hacer valer otra función para sí que la de soporte de este murmullo. Uno de los textos donde Foucault ha expresado más directamente la disolución del sujeto en la experiencia del lenguaje se refiere a una de las figuras más señeras del racionalismo. Es en la «Introduction» (1962) a *Rousseau juge de Jean Jacques (Dialogues)* de Jean-Jacques Rousseau, donde Michel Foucault ha expuesto de forma más corrosiva los azares del lenguaje, sus poderes, y la imposible subjetividad de Rousseau, reducido más bien a una individualidad escindida y permanentemente incompleta.

René Char y Maurice Blanchot han sido singular compañía para el pensamiento de Michel Foucault. Entre los años 1950 y 1955, en Francia, todo el estamento

de escritores poseía una fuerte impronta humanista y fenomenológica, que les conduce a concebir la «experiencia» como experiencia perfeccionable, que nos aporta un perfil cada vez más correcto de las cosas y nos introduce en el sentido previo a la experiencia. Blanchot también se refiere a la «experiencia», pero como «experiencia literaria» o descenso a los infiernos. La problemática que expresan los escritos literarios y ensayísticos del novelista francés es heideggeriana. Para Blanchot el sentido del ser es el extremo que el arte puede alcanzar y el arte es ausencia de universo representativo, silencio, no-sentido y búsqueda de la estructura ontológica. En *L'espace littéraire* (1955), «La mirada de Orfeo» –para el propio Blanchot– y «La soledad esencial y la soledad en el mundo» son los goznes a través de los cuales se bate el espacio de la infinita experiencia de la obra de arte y de su ascendencia heideggeriana, respectivamente. «La mirada de Orfeo» expresa las intenciones del viaje de Orfeo a Eurídice. Para Orfeo, Eurídice es el extremo que la obra de arte puede alcanzar y el poder por el que la noche se abre. Pero, trágicamente, el descenso a la esencia de la noche niega la propia obra de arte. Orfeo sabe que la obra sólo se da en su ausencia y Maurice Blanchot nos expresa, en este viaje sin retorno, cómo la obra de arte no se da en la apariencia de la forma, sino en la profundidad de una noche cuya penumbra no es iluminable mediante ningún esfuerzo fenomenológico. La auténtica «experiencia» no lo es del sentido, sino del mismísimo infierno. El mito ordenaba permanecer en el canto, si se quería acceder a la «obra», pero Orfeo, aun a riesgo de locura, no sólo quiere ver lo invisible –aquello que disimula la noche, su propia esencia–, sino también oír lo inaudible –aquello que está más allá del canto–. «La mirada de Orfeo» hace coincidir el pensamiento de lo impensado y la apertura de la «obra» como «ausencia de obra». En *La historia de la locura* prosigue esta reflexión, al señalar cómo la historia, como «obra», no es sino la perseverancia en el abandono del ser, en su ocultamiento, en su olvido.

De alguna forma, el viaje de Orfeo es el viaje de Foucault. Tal como señala Maurice Blanchot, *La historia de la locura* no es tanto una historia de la locura como el esbozo de una historia de los límites, de unos gestos oscuros que son rechazados por una cultura como pura Exterioridad. Sin embargo, *La historia de la locura* sufre algunos avatares. Su prólogo, en sucesivas reediciones, ha sido suprimido. Esta supresión pretende evitar su originario peso fenomenológico. Foucault allí se refiere a algunos objetos situados en la intencionalidad fenomenológica: la experiencia del «grado cero de la locura» requiere experimentarla en el momento de su conjura, antes de que sea establecida en un reino de verdad por los conceptos de la psicopatología. Parece que Foucault se refiere aquí a un nivel prediscursivo, irreductible a las categorías de la ciencia, de vinculación fenomenológica. El intento es osado. Para Derrida –uno de los pocos pensadores con los que Foucault mantuvo una polémica directa– se pretende escapar, en *La historia de la locura,* al lenguaje de la razón, para posibilitar la expresión de la palabra salvaje y abrupta de la locura, pero la viabilidad de este proyecto es cuestionable, al realizarse desde el propio lenguaje de la cultura occidental. Estaríamos en presencia de una grave contradicción pragmática. sin embargo, cabe invertir esta búsqueda fenomenológica del «grado cero» de la locura. *La historia de la locura* no habría pretendido captar la significación profunda de la locura, más allá de las apariencias en que se manifiesta, sino analizar la constitución de las ciencias humanas como el producto de un conjunto de prácticas históricas –psiquiátrico, cárcel, asilo, escuela...–. Existe una evidente continuidad entre *La his-*

toria de la locura (1961) y *Las palabras y las cosas* (1966), en torno a la «experiencia artística» y la alteridad. Aquélla daba cuenta de la serie de rituales de exclusión por los que se constituye la razón; ésta, al mostrarnos la emergencia de la literatura, en el mismo campo de positividad de las ciencias humanas, da cuenta de la irrupción de la locura en el desgarramiento del mismo lenguaje moderno, a través del cual el hombre se convierte en objeto de conocimiento. De alguna forma, el pensamiento de Foucault es una destrucción fría y calculada de la antropología simple que heredamos a finales del siglo XVIII. El hambre y su satisfacción en el mundo capitalista pasó a constituir el mínimo antropológico indispensable. Para Foucault, el interés de la literatura de Sade y Bataille es que rebasan los límites de su época. Dislocarán los límites de la producción y la necesidad, al llevar la dinámica irrefrenable del deseo a un desbordamiento incontenible por la dialéctica de la producción.

A través del pensamiento acategorial de la literatura, Foucault ha roto los límites de la tradición filosófica. Quizá una lectura heideggeriana de Foucault –lo que facilita Blanchot– pueda ser más fecundo que el reiterado encuadramiento de *Las palabras y las cosas* en el estructuralismo. La expresión técnica del ser en Heidegger y el poder normalizante en Foucault pueden analizarse como el proto-plan que recorta los límites de nuestra experiencia en la cultura moderna. La recuperación del lenguaje de la alteridad, poco tiene que ver con el estructuralismo, salvo su coincidencia temporal con el debate sobre las aportaciones del método estructural en diferentes ámbitos del saber. El «estructuralismo» es todavía una búsqueda del sentido –aún diferenciada de la exploración fenomenológica–, ajena a los escritos de Foucault: mucho más cercanos a llevar las imágenes y las palabras a su vacío como «experiencia exterior» o vuelta al «ser del lenguaje». Hay quien ha observado una relación tangencial del estructuralismo con Heidegger. Blanchot y Barthes habrían reformulado problemas del pensamiento estructuralista a través de la reflexión del filósofo alemán. El carácter vivencial atribuido por Blanchot a la «estructura» –concebida como fenómeno de existencia del sujeto– y el sentido experimental que otorga a la «obra» –entendida como lugar de experiencia del escritor y la intimidad con el lector– le caracterizaría como proseguidor de un estructuralismo ontológico –opuesto a distinguir entre sujeto y objeto–. Mientras que para Heidegger el sentido del ser sería el Cuidado –un concepto esencialmente ético–, para Blanchot el sentido del ser sería el arte: el sentido del ser es el extremo que el arte puede alcanzar. Para Blanchot, la ontología sería así una continua búsqueda del ser en el arte. Y el arte es ausencia de universo representativo, silencio, no-sentido y búsqueda de la estructura ontológica.

Aquella década de los sesenta se caracterizó por un *pathos* desgarrado. El viaje de Orfeo a Eurídice era realmente abismal. La experiencia de los límites y la creación supuso la vivencia de la más profunda tragedia. En los ochenta, formuladas ya las líneas principales de su teoría política, Foucault ofrece una propuesta ética de constitución de la subjetividad a la manera antigua: concebirse a sí mismo como si uno fuera la materia prima de un trabajo artístico inacabable. Esta concepción estética de la individualidad tiene una materialización artística en el dandismo. Para Charles Baudelaire, el dandi es un estoico de nuestros días. Suerte de dandi creador cuya actividad artística pertenece al mundo moral y político. No busca la aprobación social y prosigue su tarea cuando todos dan por concluida la jornada. Este dandi posee la ardiente pasión de ser singular y rebelarse contra la trivialidad. Busca la modernidad en la contingencia, en la belleza pasajera y fugitiva: no teme la soledad de su tarea y

se sitúa en el límites exteriores de las convenciones socialesx. Baudelaire nos le hace aparecer dotado de unos nevios de acero y de una imaginación activa en el gran desierto de los hombres. En «What is Enlightenment?» (1984), Foucault hace acopio de esta visión del dandismo, presente en la estética de Baudelaire, a partir del concepto de ironía. Para Foucault, la madurez de la modernidad consiste en el rechazo de una tradición seria, fundamentadora del orden social vigente, sin rehuir el heroísmo de arrastrar el compromiso de una acción comprometida con su tiempo. A un esteticismo irónico, propio de Baudelaire, Foucault le añade el deseo de transformar nuestra actualidad. Ahora bien, la insatisfacción que, después de todo, le produce el reforzamiento de la tradición por Kant, sólo se ve aliviada por el «ironismo» de Baudelaire. Kant es heroico pero no irónico: encaraba el derrumbe del fundamento metafísico de la acción, pero quería su base epistemológica. Es el «ironismo» de Baudelaire la aportación fundamental a la reelaboración plástica del pasado en un presente siempre abierto. La ironía del dandi para desprenderse del pasado y rehacerse estéticamente, incesantemente, y siempre como una obra artística inacabada, entronca, en los últimos escritos de Foucault, con una «estética de la existencia» practicada por los antiguos. La genealogía de la moral, emprendida por Foucault en *el uso de los polaceres* (1984) y *La inquietud de sí* (1984), se remonta a la Antigüedad para destruir la evidencia, comúnmente aceptada, de que las morales tengan que ser universales. La moral antigua, para Foucault, no posee un contenido normalizante, tal como ocurre en la moral cristiana, sino estético: a través de una elección personal, los individuos libres eligen un determinado comportamiento que pueda ofrecerles a algunos el recuerdo de una vida bella. En este sentido, la constitución griega del sujeto moral no se realiza mediante un código de prescripciones, sino a través de una «estética de la existencia». La moral griega pretendía ofrecer un modelo de vida singular y diferente. En los últimos años, Foucault buscó salir al paso de despiadadas críticas a su obra por demasiado ceñida a manifestar los sortilegios ineluctables del poder en la constitución serial de los individuos en el Humanismo contemporáneo. Al propugnar ciertos valores estéticos y criterios de estilo para la constitución artística de los sujetos, no sólo ha proporcionado una «estética de la existencia» para los individuos, en nuestros días, sino que preparó el ritual sereno y armónico de su propia desaparición a mediados de los ochenta.

Bibliografía

Fuentes:

«Le cycle des grenoilles», *La Nouvelle Revue Française,* n.º 114, junio de 1962, pp. 1159-1160; «Le "non" du père», *Critique,* n.º 178, pp. 195-209; «Un si cruel savoir», *Critique,* n.º 187, julio de 1967, pp. 387-814; «Introduction», *Rousseau juge de Jean Jacques* (de J. J. Rousseau), París, Librairie Armand Colin, 1962, 333 pp.; *Raymond Roussel,* París, Gallimard, 1963, 211 pp. (existe trad. cast.); «Préface a la transgression», *Critique,* n.º 195-6, agosto-septiembre de 1963, pp. 751-769; «Le langage a l'infini», *Tel Quel,* n.º 15, otoño de 1963, pp. 44-53; «Guetter le jour qui vient», *La Nouvelle Revue Française,* n.º 130, 1 de octubre de 1963, pp. 709-716; «Distance, aspect, origen», *Critique,* n.º 198, noviembre de 1963 (existe trad. cast.); «La prose d'actéon», *La Nouvelle Revue Française,* n.º 135, marzo de 1964. «Le Langage de l'espace», *Critique,* n.º 203, abril de 1964, pp. 378-382; «Le Mallarmé de J. P. Richard», *Annales,* 19e. Año n.º 5, septiembre-octubre de 1964; «Débat sur le roman. Dirigé par Michel Foucault», *Tel Quel,* n.º 17, primavera de 1964, 95 pp.; «L'arriere-fable», *L'arc,* n.º 29, 1966, pp. 5-12

(existre trad. cast.); «La pensée du dehors», *Critique,* n.º 229, junio de 1966, pp. 523-546; «Un "fantastique" de bibliothèque», *Cahiers Renaud-Barrault,* n.º 59, marzo de 1967, pp. 7-30; *Ceci n'est pas une pipe,* Montpellier, Fata Morgana, 1973, 91 pp. (existe trad. cast.); *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique,* París, Libraire Plon, 1961, 673 pp. (reeditada, *Histoire de la folie á l'âge classique,* París, Editions Gallimard, 1972, 583 pp.) (existe trad. cast.); *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines,* París, Gallimard, 1966, 400 pp. (existe trad. cast.). Existe una edición de algunos escritos sobre literatura y lenguaje en castellano: Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* (introducción de Angel Gabilondo; traducción castellana de Isidro Herrera Baquero), Barcelona, Paidós, 1996, 221 pp.

Estudios:

Deleuze, G., *Foucault,* París, Les Editions de Minuit, 1986, 141 pp. (existe trad. cast.). Dreyfus, H. L.; Rabinow, P., *Michel Foulcault. Beyond Structuralism and Hermeneutics,* Estados Unidos, The University of Chicago Press, 1982, 271 pp. (existe trad. cast.). Rajchman, J., *Michel Foucault, The freedom of philosophy,* New York, Columbia University Press, 1985, 131 pp.

Aprendiendo de la arquitectura postmoderna

Juan Antonio Ramírez

Los debates sobre la esencia y la cronología de la postmodernidad, tan agrios e intensos durante los años setenta y ochenta entre filósofos y críticos literarios, han sido mucho más serenos en el ámbito arquitectónico. No hemos necesitado aquí dilucidar si *lo moderno* empieza realmente con la Revolución Francesa, o hasta qué punto y cómo ha ido feneciendo. Esto se debe a la existencia en la historiografía artística de un consenso poco común en los análisis culturales: todos creemos saber lo que ha sido el Movimiento Moderno, cuáles sus ideales, quiénes sus protagonistas principales, y sobre qué supuestos se han levantado sus mejores realizaciones. Esto nos permite hablar con cierta claridad de lo que ha venido *después*, es decir, de lo *postmoderno.*

La «arquitectura moderna» fue percibida, ante todo, como un *lenguaje*, o si se prefiere, un *estilo.* Esta última palabra disgustaba mucho, por cierto, a los críticos y a los arquitectos próximos al Movimiento Moderno, pero fue empleada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock en la primera exposición de la (por aquel entonces) nueva arquitectura organizada por el MOMA de Nueva York en 1932. La titularon *The international Style. Architecture since 1922*, y no cabe ninguna duda de que ambos críticos (Philip Johnson no se había convertido aún en el famoso y polémico arquitecto que llegaría a ser más tarde) caracterizaron los supuestos formales de los edificios del «estilo internacional» inspirándose en los métodos que Wölfflin había empleado para diferenciar al estilo barroco de su precedente renacentista. Algunas cosas como la planta libre, las ventanas apaisadas, el techo en terraza y la ausencia de ornamentos, aparecieron así como los estilemas inexorables que debía tener todo edificio que pretendiera ser «moderno».

Johnson y Hitchcock no se sacaron de la manga tales rasgos, y es muy probable que los *Cinco puntos sobre una nueva arquitectura* (1926), de Le Corbusier y P. Jeanneret, influyeran bastante en semejante caracterización «formal» de las nuevas construcciones. Pero sabemos también que la implementación del repertorio estilístico de la modernidad vino asociada con un denso cuerpo doc-

trinal. No es fácil presentar en pocas palabras las fuentes teóricas del Movimiento Moderno, pues hubo numerosos centros y figuras que contribuyeron elaborando ideologías estéticas diferenciadas (De Stijl, Bauhaus, Constructivismo, los CIAM, etc.). Pueden señalarse, sin embargo, algunos rasgos comunes a todos ellos: el mundo del futuro era imaginado más feliz e igualitario, y se suponía que ello sería posible, en buena medida, gracias al empleo de las nuevas formas arquitectónicas, geométricas y desornamentadas.

Después de la Segunda Guerra Mundial los estados occidentales y las grandes corporaciones apoyaron formalmente al Movimiento Moderno. Lo que había sido hasta entonces ideología militante de unos pocos grupos vanguardistas, pasó a convertirse en doctrina oficial, enseñada en las escuelas de arquitectura, y propugnada desde todas las oficinas de diseño. La reconstrucción de la postguerra y el fuerte tirón especulativo de los años cincuenta y sesenta se apoyaron, pues, en ideas *modernas* como la zonificación urbana, la concentración de las viviendas en bloques rodeados de espacios verdes, el amplio recurso a la industria de la construcción, etc.; por encima de todo se sirvieron de un lenguaje ortogonal, sin ornamentos, desprovisto de toda referencia histórica. Estas recetas de la modernidad no eran numerosas. La «guerra fría» contribuyó, por otra parte, a despojar a tal arquitectura de sus adherencias sociales o-y revolucionarias, y así es como los anhelos utopizantes de antaño pudieron servir como coartada para la extensión universal e indiscriminada de una arquitectura monótona y de muy baja calidad.

Muchas ciudades históricas fueron agredidas con planes urbanísticos pretendidamente modernos, por no hablar de tantos edificios «funcionales» que adulteraron o destruyeron gravemente numerosos contextos monumentales de gran valor tradicional. Las voces críticas contra esa situación empezaron a ser clamorosas a finales de los años sesenta, y es interesante constatar la sintonía cronológica entre algunas propuestas para una práctica arquitectónica (y urbanística) «diferente» y las famosas revueltas estudiantiles de aquellos años. No se hablaba todavía de «arquitectura postmoderna», pero Charles Jencks ha creído poder certificar el momento exacto en el que se habría producido la defunción de la arquitectura moderna: el 15 de julio de 1972. Ese día fueron volados con dinamita los bloques de viviendas *Pruitt-Igoe*, en St. Louis, Missouri[1]. Se trataba de construcciones radicalmente «modernas» que habían ganado un premio del Instituto Norteamericano de Arquitectos cuando se diseñaron en 1951. Veinte años después se consideraban inhabitables. Los largos y monótonos pasillos de estos edificios, y el carácter despersonalizado de su diseño, habían fomentado tan peligrosamente la delincuencia que no se encontró mejor solución que demolerlos. La arquitectura, como vemos, fue culpabi-

[1] C. Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 9 y ss.

lizada de males sociales muy complejos. Puede ser exagerado atribuir en exclusiva a las viviendas la depresión o la agresividad de sus habitantes, pero tampoco conviene olvidar que los grandes profetas de la modernidad habían asociado con la nueva arquitectura un incremento nada despreciable de virtudes y sentimientos positivos. ¿Era, pues, todavía *moderna* la actitud que llevó a arrasar las viviendas *Pruitt-Igoe*?

Esa pregunta pretende invitarnos a pensar en lo ilusorio que resulta todo intento de establecer una clara frontera divisoria entre la arquitectura *moderna* y la *postmoderna*. Ambos términos tienen sentido y son útiles desde el punto de vista historiográfico, pero debemos diferenciar los componentes formales, ideológicos y económico-políticos involucrados en el asunto. Propongo, pues, hablar de un *camino o vía hacia la postmodernidad*, del mismo modo que se ha podido establecer tal cosa respecto a la arquitectura del Movimiento Moderno. Distinguiré, en consecuencia, varias fases, con un asunto o problema predominante en cada una de ellas, dejando claramente establecido desde el principio que algunas de estas etapas son, en parte, cronológicamente coincidentes; los ámbitos temporales son aproximativos y sólo indican el momento en el que algunos problemas o soluciones parecen aflorar con mayor fuerza en la escena arquitectónica oficial (revistas, debates públicos, grandes encargos, etc.).

Nuevas utopías

Aunque siempre ha habido reacciones críticas frente a la arquitectura moderna, sólo debemos recordar en la genealogía de la postmodernidad aquellas que se producen después de que el Movimiento Moderno se impusiera como doctrina dominante. Este es el caso del «Manifiesto del moho contra el racionalismo en la arquitectura», lanzado en 1958 por el artista austríaco Hundertwasser. Allí propugnaba la autoconstrucción y rechazaba la frialdad ortogonal de las viviendas modernas: «Es tiempo de que la gente –dijo– se rebele contra el hecho de ser confinados en edificios como cajas, de la misma manera que son confinados en jaulas los conejos y las gallinas.» El mismo año aparecieron los primeros textos importantes sobre este asunto de la *Internacional Situacionista* como las propuestas de Constant-Debord para un urbanismo unitario que «resulta definido por una actividad compleja e ininterrumpida a través de la cual es recreado el entorno humano de acuerdo con un programa progresivo en todos los terrenos»[2].

Desde principios de los años sesenta proliferaron otras propuestas de renovación radical de los supuestos de la modernidad. Algunas pueden cali-

[2] S. Marchán, *La arquitectura del siglo XX. Textos*, Madrid, Comunicación, 1974, pp. 451 y 456.

ficarse de «románticas» o desurbanizadoras (en la línea de Hundertwasser), pero la mayoría contaban con que un desarrollo tecnológico y económico prodigioso permitiría levantar inmensas *megaestructuras* capaces, por sí solas, de alterar las bases psicológicas sobre las que se asienta la vida social contemporánea. Uno de los más radicales fue Paolo Soleri que invitó a emprender la construcción de varias *arcologías*. Estas serían ingentes ciudades compactas (inspiradas en las naves espaciales de la ciencia ficción) cuya complejidad técnica y económica reconvertiría de un modo positivo las energías que se dedican en el mundo moderno a la preparación y puesta en práctica de la guerra[3]. Otras propuestas relacionables con todo esto fueron las de Yona Friedmann, K. Kikutake, Nicolas Schöffer o las muy conocidas del grupo británico Archigram. De algunos de ellos derivará luego la muy postmoderna arquitectura *high tech*, que tanta importancia alcanzaría en los años ochenta.

Lo que más nos interesa ahora no es hacer el inventario de estas y otras aportaciones sino señalar su alejamiento del pensamiento arquitectónico y urbanístico de los modernos ortodoxos. A la pretendida simplicidad racional de sus predecesores, opusieron la complejidad de las soluciones técnicas y formales. Coincidían todavía, sin embargo, con el Movimiento Moderno en el optimismo con el que abordaron las capacidades regeneracionistas de la arquitectura, y también en la voluntad totalizadora del diseño.

Racionalismo neoiluminista

Llamamos de esta manera a ciertos intentos de revisar (o de «corregir») al racionalismo del Movimiento Moderno que alcanzaron celebridad en el universo arquitectónico a fines de los años sesenta y durante los años setenta. Los llamados *New York 5*, en Estados Unidos (Peter Eisenman, Richard Meier, Charles Gwathmey, John Hejduk y Michael Graves), proyectaron edificios de una gran depuración formal, con numerosas «citas» conscientes a los clásicos ortodoxos de la modernidad (Le Corbusier y el neoplasticismmo, sobre todo). Era evidente que se declaraban poseedores de una herencia cultural, la de los pioneros modernos de los años veinte, y no creadores que luchan por imponer un lenguaje radical en un entorno hostil.

Mayor carga intelectual y pretensiones críticas tuvo el grupo italiano *Tendenza*. El debate de las ideas en Europa era entonces mucho más rico y matizado que al otro lado del Atlántico. Italia, como país con un importante patrimonio monumental, era un lugar propicio para que se intentara la

[3] Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 3. Prospective et futurologie*, París, Casterman, 1978; también J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, capítulo 6.

síntesis entre las exigencias de orden y claridad de la modernidad, y la necesidad de contar con los espacios y modos de vida reconocidos como válidos por una larga tradición secular. Importante fue también la influencia de un pensamiento marxista no dogmático, vinculado a la praxis de la izquierda política desde ámbitos preferentemente regionales y municipales.

Así es como puede entenderse la obra teórica de críticos-arquitectos como Manfredo Tafuri o Aldo Rossi, y el trabajo arquitectónico específico de este último (o el de otros muchos como Giorgio Grassi, A. Monestiroli, C. Aymonino, etc.). Lo que propugnaron, en definitiva, fue una recuperación «esencializada» de tipologías arquitectónicas tradicionales, muy depuradas en la práctica del diseño por la disciplina del racionalismo de entreguerras. La influencia de estos planteamientos fue muy grande, especialmente en los países latinos, como España, aunque también *Tendenza* caló fuerte en las élites arquitectónicas de Estados Unidos.

Postmodernidad figurativa

Casi en las antípodas de la actitud anterior se situó la reivindicación de la arquitectura «pop» emprendida por Robert Venturi, Denise Scott Brown y otros. Venturi había publicado en 1966 un libro en el que estudiaba con interés los episodios contradictorios y comerciales de la edificación[4], pero fue el análisis de Las Vegas (1972 y 1977) el que convirtió sus puntos de vista en una verdadera corriente de la arquitectura contemporánea[5]. Lo más llamativo era su exaltación de los edificios comerciales, con anuncios gigantescos. Ello rompía claramente con el dogma moderno de la unidad solidaria entre forma externa y estructura. Venturi y sus colaboradores veían con simpatía las arquitecturas significantes, portadoras de mensajes, con máscaras sobrepuestas, y así es como abrieron las puertas a una actitud claramente opuesta al ascetismo y a la contención semántica de la modernidad.

La arquitectura que les interesaba era, pues, *figurativa*, no abstracta, pues representaba cosas ajenas a su mismo papel meramente contenedor de funciones variables. Casi al mismo tiempo apareció en la escena una clamorosa reivindicación de estilemas tradicionales, procedentes sobre todo de la tradición grecorromana: columnas, frontones, superficies marmoladas, serlianas, etc. ¿Era un nuevo neoclasicismo? Sí, a condición de que lo veamos desde la óptica irónica del *pop art*. Los muchos arquitectos que se apuntaron a estos lenguajes oscilaron entre una cierta nostalgia «metafísica» (Leon y Rob

[4] *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

[5] Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Krier, por ejemplo) y un monumentalismo pomposo y a veces hilarante (Ricardo Bofill sería uno de sus más conspicuos representantes), pero en todos los casos las formas de la tradición eran empleadas como «imágenes», es decir, como elementos figurativos de un repertorio dado que se copia de un modo más o menos caprichoso. Se trata de un eclecticismo *adherido* como decoración, pues las estructuras mismas y los materiales se han venido adaptando, casi siempre, a las mismas premisas de la producción arquitectónica que encontramos en otros edificios estilísticamente próximos a la tradición «moderna». No cabe duda, en cualquier caso: la apariencia de estas construcciones ha permitido hablar de la primacía, en los años ochenta, de un verdadero *estilo postmoderno internacional*, tan universalmente extendido como lo estuvo el *moderno* que examinaron en los años treinta Philip Johnson y H. R. Hitchcock.

El estilo de la deconstrucción

Fue precisamente el anciano Philip Johnson (junto con Mark Wigley) el responsable, en 1988, de *otra* importante exposición, también en el MOMA de Nueva York, titulada *Deconstructivist Architecture*[6]. Allí presentaron la obra angulosa y llena de esquinamientos de siete arquitectos, jóvenes y de mediana edad, que hacían trabajos completamente diferentes (al menos en apariencia) a la moda predominante de la postmodernidad clasicista. Coincidía ello con un auge inusitado en las universidades norteamericanas del pensamiento postestructuralista de Jacques Derrida, lo cual daba pie para algunos malentendidos. ¿Era la nueva corriente arquitectónica un reflejo de la deconstrucción filosófica predicada por el pensador francés?

Alguno de estos arquitectos lo ha proclamado así, pero no hay fundamentos serios como para sostener semejante traducción arquitectónica de una corriente de pensamineto. Los edificios «deconstructivos» son herederos, formalmente, del expresionismo alemán y del constructivismo ruso. Reinterpretan, pues, algunas corrientes relativamente marginadas de las vanguardias históricas: casi podría decirse que estos nuevos arquitectos se han comportado en los últimos años ochenta y la primera mitad de los noventa como hicieron veinte años atrás los *New York 5* respecto a otros episodios de la modernidad. Una operación como ésta, tan radicalmente formalista, no puede ser inocente. Nadie piensa seriamente en recuperar sin más las posiciones teóricas del Movimiento Moderno, y es una curiosa ironía que este revival estilístico del constructivismo ruso haya sido el estilo oficial del Occidente capitalista durante los años que han visto la

[6] Catálogo editado por Little Brown and Company, Boston, 1988.

caída del muro de Berlín y el derrumbe de los regímenes surgidos de la revolución de 1917.

La deconstrucción es, por tanto, otro subproducto de la postmodernidad. Como el neoclasicismo de Bofill, Gordon Smith, o Michael Graves, el *fracturalismo* de Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau y otros, es un episodio figurativo o meramente *estilístico.* Las estructuras y los procedimientos técnicos de la deconstrucción derivan de la arquitectura *hihg tech* o de la tradición moderna propiamente dicha, al igual que la postmodernidad figurativa, como ya hemos visto. En todos los casos han desaparecido las grandiosas visiones utópicas que constituían un ingrediente esencial del Movimiento Moderno. Los arquitectos han heredado esa tradición, junto con otras, pero se ocupan más de problemas concretos (un edificio, una plaza, etc.) que del diseño de la vida en su totalidad.

¿Qué es, pues, la postmodernidad para un historiador de la arquitectura? Por el momento, un cajón de sastre donde se mete todo aquello que se enfrenta críticamente a la modernidad, y todo lo que vino *después* de que ésta dejara de ser la doctrina dominante en los medios especializados y en los centros de decisión político-económicos. Quizá no sea mucho, como caracterización de un fenómeno complejo, pero sí puede dar una pauta de sensatez, en el modo de plantear los debates, a otros dominios de la cultura: no se puede hablar de la postmodernidad en general sin aclarar previamente qué modernidad se toma como punto referencial.

Bibliografía

Jencks, Charles, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Johnson, Philip, y Wigley, Mark, *Deconstructivist Architecture,* Boston, MOMA/Litle Brown, 1988. Klotz, Heinrich, *The History of Postmodern Architecture,* Cambridge, The Mit Press, 1988. Marchán Fiz, Simón, *La arquitectura del siglo XX. Textos,* Madrid, Comunicación, 1974. Papadakis, Andreas (con Catherine Cooke & Andrew Benjamin; Eds.), *Deconstruction,* Londres, Academy Editions, 1989. Portoghesi, Paolo, *Después de la arquitectura moderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Ragon, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 3. Prospective et futurologie,* París, Casterman, 1978. Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas,* Madrid, Alianza, 1983; *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante,* Madrid, Visor, 1992. Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1972. Venturi, Robert (con Steven Izenour y Denise Scott Brown), *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Figuras de la diferencia

Estrella de Diego

En 1971 la historiadora americana Linda Nochlin se hacía una de las preguntas más incómodas de las muchas preguntas incómodas a las que ha tenido que enfrentarse la historia del arte en las últimas décadas: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?[1].

Sin duda, se trataba de una pregunta pertinente –como suelen serlo siempre las preguntas incómodas– y era pertinente, sobre todo, por obvia, si bien anterior a esa pregunta se formulaba otra más necesaria si cabe: ¿ha habido mujeres artistas y, de existir, por qué han sido silenciadas?

¿Qué pasaba en la historia del arte que se enseñaba en colegios y universidades, que se mostraba en museos y galerías? ¿Por qué no había mujeres presentes en esa historia? ¿Quién las había excluido y, fundamentalmente, por qué habían sido borradas de la rutina de la historia del arte? Más aún: ¿es que esas mujeres no habían existido o no habían tenido entidad suficiente para ser incluidas en los manuales y la historia?

Como parecería evidente, se trataba de preguntas esencialmente políticas, en primer lugar, porque las formulaban mujeres insertas en un momento que replanteaba la historia, revisándola y reescribiéndola; y, segundo, porque contestar a esa pregunta suponía formular muchas otras preguntas necesarias que ya entonces enfrentaban al historiador/a con asuntos que disciplinas afines, también en boga durante esos años, habían puesto sobre el tapete: la importancia de cuestiones como la clase a la hora de analizar la producción y el consumo del hecho artístico.

Las mujeres habían sido excluidas de la historia del arte, de eso no cabía la menor duda, y esa exclusión se debía seguramente a algo mucho más perverso que un olvido o un simple prejuicio. Ese era, pues, un primer nivel a plantear: había que rescatar los nombres, reinsertarlos en la historia del arte.

[1] L. Nochlin, «Why Have there Been No Great Women Artists?», *Art News,* enero 1971, 22-39. Reimpreso en *Women, Art and Power and Other Essays,* Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1988.

De hecho, muchos fueron los esfuerzos, en mayor o menor medida rigurosos, que se llevaron a cabo en la década de los setenta para rescatar a las mujeres del olvido, para devolverlas a la historia. Libros como el de Petersen y Wilson de 1976[2] y el de Elsa Honig Fine de 1978[3] serían buena muestra de los mencionados intentos, a pesar de que ambos parecerían algo reduccionistas comparados con análisis posteriores. De hecho, la mayoría de las publicaciones de esos años ofrecían con frecuencia sencillamente una selección de nombres y una serie de datos. Sin embargo, en el primero, uno de cuyos incentivos era la poco frecuente inclusión de artistas anteriores al Renacimiento, se detecta un intento de formulación teórica al criticar el mundo del arte tradicional y su obsesión por ignorar parámetros como sexo –actualmente se hablaría de género–, raza o clase a la hora de enjuiciar un hecho artístico. Como expresan las autoras, citando a Vogel, «más aún, se asume que existe una sola norma humana, una norma universal, ahistórica y sin sexo, sin clase o raza, si bien es de hecho claramente masculina, clase media y blanca»[4].

De alguna manera este tipo de iniciativas se insertaban en el mismo espíritu del que participaría la exposición pionera de mujeres artistas. Nos referimos, como es lógico, a la muestra organizada por la mencionada Nochlin junto a Ann Sutherland Harris, *Women Artists, 1550-1950*, y que iniciaría su recorrido en Los Angeles County Museum of Art en 1978. El catálogo, en el que figuraban sendos artículos de las comisarias que analizaban cuestiones hasta el momento casi por completo obviadas –como la educación de las artistas o su participación en la vida pública, etc.–, es, sin duda, otro clásico de la teoría del arte feminista.

La idea última de la muestra era abrir territorios, como comentaban las responsables, saber más sobre «cuándo y cómo emergieron las primeras mujeres artistas como raras excepciones en el siglo XVI y poco a poco se convirtieron en más numerosas hasta que fueron aceptadas como parte de la escena cultural»[5]. La exposición quería, ante todo, sacar a las artistas a la luz pública, si bien las comisarias eran conscientes de los fallos que se podían detectar y que argumentaban, junto a las dificultades para organizar la muestra, en la presentación. En cualquier caso, lo que más llama la atención del volumen es el planteamiento con el que Harris termina su contribución teórica: las mujeres deben ser integradas en su contexto cultural, no pueden ser analizadas de forma aislada, como si pertenecieran a un mundo no permeabilizado –justamente una propuesta contraria a la que parecería traslu-

[2] J. Petersen y K. Wilson, *Women Artists. Recognition, Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Nueva York, Harper Colophon Books, 1976.

[3] Fine, E. H., *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, Londres, Allanheld & Schram/Prior, 1978.

[4] L. Vogel, «Fine Arts and Feminism: the Awakening Conscience», *Feminist Studies*, 2, 1974, 3.

[5] A. S. Harris y L. Nochlin, *Women Artists. 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1978, 11.

cirse del texto de Petersen y Wilson y posición con la que hoy en día la mayor parte de la crítica estaría de acuerdo. La misión última de la muestra no era inaugurar la moda de las exposiciones de mujeres, sino llamar la atención sobre el hecho de su poca conveniencia como rutina. La propia autora explicaba: «esta exposición será un éxito si ayuda a acabar de una vez por todas con la justificación de exposiciones similares»[6].

A pesar de que pasados tantos años, y pese a los esfuerzos y estrategias de asociaciones de artistas, críticas, historiadoras, etc.[7], la exposición podría verse como un fracaso a juzgar por el modo en que las exposiciones de mujeres –o de minorías– siguen proliferando en algunos países, el mensaje último de Harris era preciso: rescatarlas no era suficiente, aunque fuera necesario, y de hecho algunos de esos nombres –si bien no muchos– ya habían sido incluidos a lo largo de la historia en los diccionarios de artistas. Era básico ofrecer un análisis alternativo, un patrón diferente. Era imprescindible entender no sólo el «cuándo y cómo» de esa entrada de las artistas en escena, sino el «porqué» y el «hacia dónde». Había que hacerse preguntas, precisamente algunas de las que planteaba Nochlin en el citado artículo de 1971.

Como comenta Pollock, el asunto revestía, sin duda, una enorme complejidad: rescatarlas no era suficiente: «¿Es añadir nombres de mujer a la historia del arte lo mismo que producir una historia del arte feminista?»[8], preguntaba la historiadora inglesa. Ciertamente no era y no es lo mismo, como probaría un buen número de estudios publicados que, a pesar de hablar de mujeres, no son feministas. El porqué de este conflicto en principio inexplicable es, seguramente, uno de los aspectos más fascinantes de la teoría del arte feminista.

Hablar de mujeres no es garantía de hacer crítica feminista, quizá porque siguiendo los protocolos corrientes en la historia del arte (monografías de artistas, catálogos razonados, adscripciones a grupos y movimientos, calidad, iconografía y estilo, etc.) el investigador/a puede hallarse frente a un hecho descorazonador, más descorazonador incluso que la falta de obras físicas conservadas como fenómeno repetido: entre las artistas rescatadas figuran pocos Leonardos.

Este tipo de constatación animaría a revisar la historia con ojos diferentes, a tratar de crear un territorio donde los parámetros al uso –por ejemplo, la calidad– fueran sólo un factor más a tener en cuenta, tal vez ni siquiera el

[6] A. S. Harris, «Women Artists. 1550-1950», *Women Artists. 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1978, 44.

[7] Para una aproximación al tema, con un análisis completo de algunas de las estrategias prácticas de las artistas, especialmente en el Reino Unido, resulta muy interesante la introducción de R. Parker y G. Pollock al libro *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987, 3-78.

[8] G. Pollock, «Feminist Interventions in the Histories of Art: an Introduction», *Visions and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, 1.

más importante. Las investigadoras debían de este modo confrontar ya en esos años un problema completamente nuevo –o, por lo menos, inusual–. Debían aprender a moverse dentro de una historia del arte sin objetos o con escasos objetos *no sólo en su pura ficisidad –pocas obras conservadas–, sino* hasta a través de noticias en documentos. Debían, además, aprender a apreciar las obras existentes de un modo distinto al habitual basado en el parámetro de calidad.

Desde la perspectiva de mediados de los noventa, cuando la propuesta feminista en la historia del arte cumple un cuarto de siglo, todos hemos aprendido a aceptar, gracias al método, algo que siempre habíamos sospechado, aunque hubiéramos tratado de negar la evidencia: los Leonardos abundan poco también dentro de la producción masculina.

Se podría, además, ir incluso más lejos. Los enormes avances llevados a cabo en los estudios de historia del arte a través de las aportaciones feministas por lo que se refiere a la producción de mujeres, ponen de relieve cómo una buena parte de la percepción entonces descorazonadora se debía por un lado a la falta de datos reales para juzgar la obra de algunas artistas que hoy podrían ser consideradas «grandes maestras» – y valga en este caso la rescatada Artemisia por obra de Mary Garrard–, y, por el otro, a esas mismas restricciones que la historia del arte tradicional imponía al historiador –restricciones ligadas a nociones como clasicismo, calidad, adecuación a las modas imperantes, etc.– y a esos trucos de los que la tradición se ha servido para excluir todo aquello que no se ajustara a los parámetros de «normalidad» exigida en cada momento –entendida también como «novedad» o «innovación», fundamentalmente a partir de finales del XIX.

De este modo, aplicar el protocolo tradicional de la historia del arte a las mujeres artistas sólo conducía a un callejón sin salida o con unas salidas no excesivamente clarificadoras y bastante deprimentes. Si la historia de los estilos resultaba desaconsejable como territorio de análisis –porque muchas de ellas se veían obligadas a trabajar apartadas de la corriente imperante en cada momento debido a su mismo *status* de mujeres–, la historia de los artistas, en principio menos restrictiva, acababa por centrar el interés en criterios dados como «grandes maestros» y «grandes obras». Se ajustaba, en suma, a una visión basada en la mirada del poder, esa mirada que hoy se llamaría patriarcal –la masculina–, que observa el mundo desde la exclusión y la adopción del concepto de «genio» como único criterio aceptable. A partir del concepto de «genio», vetado históricamente a las mujeres, las artistas acababan por encontrarse apriorísticamente excluidas de cualquier territorio digno de atención.

La aportación de la historia del arte feminista parece clara porque pondría en evidencia cómo nuestra historia del arte, la que investigamos y enseñamos, es, en líneas generales, la historia de las excepciones –acomodadas a la norma, eso sí, en una curiosa paradoja– y sustentada en el criterio de universalidad que despertaba la perplejidad de Vogel a mediados de los setenta.

Pero una historia basada en un tipo de excepciones que podríamos llamar «positivas» –los grandes genios, las grandes obras– frente a las «negativas» –por ejemplo, las mujeres–, es siempre una historia falseada o, por lo menos, distorsionada que, una vez más, excluye, y excluye en primer lugar, a la generalidad, la que puede narrar el pulso real de los acontecimientos. Excluye, por ejemplo, a esos artistas rezagados en cada época –por tanto, a muchas mujeres– que, como a menudo se ha comprobado, son los que la mayoría menos sofisticada acepta y, por tanto, los que *también* escriben la historia.

Es, por tanto, necesario notar ya desde ahora cómo las preguntas planteadas desde la historia del arte feminista pueden y deben ser extrapoladas a otros territorios. ¿Qué hacer con todos aquellos que no son grandes maestros, ni grandes genios? ¿Qué hacer con los pintores de «provincias», los artistas menores que no influyeron en el curso de la historia, sino, sencillamente, en dos kilómetros a la redonda? Más aún: ¿quién es el encargado de juzgar la importancia de los logros, de clasificarlos y excluirlos/incluirlos en la historia y las salas de los museos, quién dicta qué artes son menores y cuáles mayores, una de las preguntas más reiteradas desde las posiciones feministas? ¿Sobre qué criterios científicos se sustenta la idea de genio? ¿No es la historia del arte tradicional, como el resto de las historias, una construcción edificada sobre valores relativos que van cambiando con el paso de los años? ¿No se detectan a lo largo de la historiografía del arte intentos –fallidos a veces– de subvertir un orden canónico algo trasnochado que premia clasicismo frente a Romanticismo o Barroco, épocas de esplendor frente a épocas de decadencia?

Partamos por un momento de una hipótesis que hoy día ha resultado ser falsa, o, por lo menos relativa y revisable. Volvamos a la pregunta de Nochlin y demos por cierto que a lo largo de la historia no ha habido grandes mujeres artistas. Pensemos luego en la producción de las mujeres como un segmento de producción decadente –con frecuencia anacrónica por motivos obvios como la educación, las imposibilidades, etc.– dentro de los momentos de esplendor. Incluso si esto fuera cierto, que no siempre lo es, ¿no parece probable que, como apunta Riegl, hay mucho que aprender de esos períodos decadentes, no es cierto que tal vez haya que aprender sobre todo de esos períodos? Pero más importante aún, ¿no es el concepto de genio una noción manipulada desde la mirada del poder, enraizada con el mundo clásico en el que los mitos paganos asocian divinidad con capacidad procreadora masculina?[9].

[9] Sobre el problema del genio y las exclusiones femeninas resulta entre otros esclarecedora la aportación de C. Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*, Londres, The Women's Press, 1989, en el que parte del mundo clásico para llegar a proponer, a través de un recorrido por la literatura y la filosofía, cómo es necesario construir un nuevo sistema de valores en el que lo femenino se rescate como forma de creatividad. Sobre el tema concreto en la historia del arte, es muy sugerente la aportación de G. Pollock, «Vision, Voice and Power: Feminist Art histories and Marxism», *Visions and Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, 18-48.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, aceptando la necesidad de contraponer las historias del arte a la Historia del Arte, la temprana aportación de Nochlin fue más que clarificadora. Igual que sucedería con la mayoría de las historiadoras del arte más influyentes en la creación de la teoría feminista, Nochlin planteaba el problema desde una formación sólida en la academia y sería, paradójicamente, el utillaje formalista el que posibilitaría a las historiadoras minar el sistema desde el sistema mismo, utilizando sus herramientas.

La idea implícita en Nochlin era cierta subversión de paradigma que posibilitara explicar el porqué de esas exclusiones a partir de un concepto como el de clase, estableciendo un paralelismo con otras «clases» que a lo largo de la historia tampoco habían dado muchos artistas que llegaran a ser «genios» o, dicho de otro modo, a profesionalizar sus carreras –por ejemplo, la aristocracia–. A esta idea de clase se unía, como es obvio, lo concerniente a la historia de vida específica de las mujeres que Nochlin presentaba a través de una aserción llena de ironía: «¿Qué pasaría si Picasso hubiera nacido chica? ¿Hubiera dedicado el señor Ruiz tanta atención o estimulado de igual modo la ambición por los logros en el pequeño Pablito?[10].

Este tipo de cuestiones, que se repiten con frecuencia en todos los planteamientos de las minorías –si Shakespeare hubiera sido una mujer o una persona de color o un homosexual–, ofrecían, sin duda, un territorio muy bien explotado por críticas posteriores que se centraba en la falta de incentivos que la educación, la familia, etc., ofrecen a la mujer entrando en un terreno psicologista, si bien ésta no sería, ni mucho menos, la mayor aportación del trabajo de Nochlin.

A través de una estrategia que reformulaba la pregunta proponiendo diferentes respuestas a la pregunta de partida, Nochlin apuntaba a las motivaciones reales y constatables –falta de motivación, exclusión de formación artística en el desnudo, falsos éxitos, etc.– que dejaban fuera la respuesta inmediata –«las mujeres no han sido grandes artistas porque son incapaces de ser grandes artistas, porque están excluidas del concepto de "genio" (falo)»–, y proponía, de alguna manera, un modelo andrógino en la figura de Rosa Bonheur, defendiendo la categoría mujer como algo inamovible, animando a la mujer a actuar como los hombres. Si bien este tipo de aserción, más de veinte años después, sería muy cuestionable, lo verdaderamente básico del trabajo de Nochlin es que planteaba la necesidad del mencionado desplazamiento de paradigma que llegaría a afectar, como es lógico, a las mismas estructuras de la historia del arte. Venía a decir, en pocas palabras, que era necesaria una revisión de parámetros; que los imperantes no servían para enfrentarse al problema de los femeninos o, incluso yendo más

[10] L. Nochlin, «Why Have there Been No Great Women Artists?», *Women, Art, and Power and Other Essays,* Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1988, 155.

lejos, no servían para enfrentarse a todos aquellos problemas que no fueran «excepciones positivas».

Sin duda se trata de la primera gran aportación a la historia del arte feminista y parece absolutamente necesario recalcar, una vez más, esa necesidad de desplazamiento de paradigma que acabaría por afectar a la disciplina como todo, que acabaría por crear un tipo de mirada más atenta que desvelaría cómo los problemas compartidos por las mujeres artistas no formaban parte sólo del «problema femenino» –o de los compartidos por las minorías no profesionalizadas por diferentes motivos–, sino que podían extrapolarse a países periféricos, a artistas menores, a artes menores, a momentos de decadencia, etc. La aportación innegable del acercamiento feminista a la historia del arte es que nos ha enseñado colectivamente que nuestros criterios de juicio son restrictivos y, más aún, imposibles, porque, a fin de cuentas, en todo estudio relacionado con la historia del arte los procesos son tanto o más importantes que los productos. Lo que el feminismo aporta, incluso ya desde ese trabajo primero de Nochlin, es que la Historia del Arte debe ser sustituida por las historias del arte, la mirada unifocal por las miradas divergentes.

Desde la perspectiva actual, sobre todo ante una buena parte de la producción de la pasada década, se podría decir que eso que se ha dado en llamar historia del arte feminista –o estudios de género– ha resultado ser uno de los acercamientos más críticos, más vivos y más enriquecedores a la historia del arte tradicional, que no se ha limitado, ni mucho menos, a rescatar nombres de mujeres artistas, esenciales para comprender el desarrollo de los diversos estilos a través de los siglos, por otra parte, sino que ha cambiado la mirada, incluso la de aquellos que, *a priori,* no aceptarían la teoría feminista como tal –y a veces ni siquiera como una nueva aproximación a la historia del arte–. La aproximación feminista ha puesto en tela de juicio el concepto mismo de subjetividad con todo lo que ello implica en el proceso de la construcción artística.

Las raíces que subyacen a este modo de revisión son, en primer lugar, políticas, como se ha apuntado, y políticas sobre todo por sus implicaciones marxistas a la hora de centrarse en la producción y consumo del hecho artístico[11].

La dimensión política en las cuestiones feministas es, sin duda, motor esencial, si bien no único. Apenas dos años después de la aparición del artículo de Nochlin, Laura Mulvey publicaba el primero de una serie de ar-

[11] Sobre este punto *vide* K. Marx, *Grundrisse* (1857-8), traducido al inglés por M. Nicolaus y publicado en Penguin Books, 1973. En cualquier caso, no estaría de más recordar las nefastas relaciones históricas entre marxismo y feminismo, tal vez porque las segundas han sido las hijas rebeldes de los primeros. Para un análisis específico aplicado al problema del movimiento Arts and Crafts se puede consultar el libro de A. Callen, *Women Artists of the Arts and Crafts Movement. 1870-1914,* Nueva York, Pantheon Books, 1979.

tículos que incorporarían nociones psicoanalíticas como modos de lectura para temas relacionados con las imágenes de los femeninos y con sus representaciones. La incorporación del psicoanálisis a la interpretación feminista, hoy esencial para cualquier lectura de artes de minorías y revisiones de paradigmas clásicos, marcaría un hito importante en las interpretaciones del hecho artístico.

Ante las conocidas esculturas de Allen Jones, Mulvey le hacía una pregunta: «no sabe lo que está pasando, ¿verdad, Señor Jones?». Una vez más la formulación del título sugiere un idéntico desplazamiento de paradigma y un modo diferente de plantear la historia del arte, en parte a través de la pregunta retórica que parecería tener una respuesta inmediata que acaba por ser falsa –claro que Jones sabe lo que está pasando, sabe que representa las imágenes que desea representar– y, en parte, haciendo uso de cierta ironía que, de alguna manera, será reiteración en la producción teórica de las historiadoras feministas, tal vez porque es mejor tomarse irónicamente la visión impuesta.

En su artículo, Mulvey[12] –quien dos años más tarde, en 1975, escribía un texto fundamental para la teoría fílmica, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[13]– retomaba ya entonces la idea misma del placer masculino y la distorsión que ésta imponía a la mirada colectiva. Pero iba todavía más allá al decir que el señor Jones creía estar hablando de algo de lo que en realidad no hablaba. Al presentar ante nuestros ojos sus mujeres fetichizadas, vestidas con ropas rituales del sado-masoquismo, suspendidas, sin contexto, no estaba representando mujeres reales, sino fantasías; no estaba hablando de su supuesto placer, sino de su miedo.

Para desmontar el planteamiento de Jones, Mulvey recurría a argumentaciones psicoanalíticas que, a pesar de formularse muy embrionariamente, comparadas con los sofisticadísimos discursos al uso en la pasada década –ese tipo de análisis postlacaniano–, confirmaban, igual que haría en el artículo posterior, cómo el supuesto placer que imponen las artes visuales o el cine al espectador/a, se basa en modelos de placer masculinos en los que el miedo a la falta[14], a la diferencia, lleva a la mirada dominante a reinven-

[12] L. Mulvey, «You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr Jones», *Spare Rib*, 1973, 8, 13-16, 30. Reimpreso en R. Parker y G. Pollock al libro *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987, 127-131.

[13] L. Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, otoño 1975. Reimpreso en *Feminism and Film Theory* (ed. C. Penley), Nueva York, Routledge, 1988, 57-68.

[14] Sobre cuestiones relacionadas con fetichismo, etc., resulta indispensable la lectura de Freud y Lacan en cualquiera de sus textos canónicos. Para una interpretación feminista del problema, sobre todo aplicado a la historia del cine, resultan de especial interés algunos textos de N. Schor, «Female Fetishim: the Case of George Sand», *The Female Body in Western Art. Contemporary Perpectives* (ed. S. Rubin Suleiman), Cambridge (Mass.), The Women's Press, 1986, 363-372. Sobre el problema esencial del fetichismo resulta de utilidad *Fetishism as Cultural Discourse* (eds. E. Apter y W. Pietz), Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1993, con revisiones del fenómeno en cuanto a género y raza.

tar a la mujer fragmentada, fetichizada y, sobre todo, poderosa, fálica y, por tanto, como parte de su imaginario. Así que Jones, y toda la tradición de la baja cultura que le acompañaba[15], representaban a el eterno miedo a lo femenino como diferencia.

En cualquier caso, lo que resulta más interesante es cómo el debate abierto por Mulvey asociaba el psicoanálisis a cuestiones como placer visual, placer narrativo, implicaciones feministas y representaciones de lo femenino. Dicho de otro modo, mostraba las posibilidades del psicoanálisis aplicado a los estudios de género.

De alguna forma, serán las relecturas psicoanalíticas –y se dice relecturas porque el psicoanálisis en sí mismo deja inconclusa la mayoría de las cuestiones básicas en la configuración del sujeto femenino, sobre todo porque ni Freud ni Lacan se molestan en resolver satisfactoriamente el complejo de Electra– las que sirvan como marco a uno de los libros más comentados y aparecido en el año 1979 (me refiero al libro de Greer, la autora del *Female Eunuch,* otra obra muy polémica en el momento de su publicación, *The Obstacle Race).* La pregunta que subyacía en la obra de Greer era casi la misma que fuera motor del artículo de Nochlin: ¿por qué las mujeres no han sido artistas? ¿Por qué han sido «peores artistas» o menos en número?

Las respuestas se centraban, como se puede suponer por el título mismo, en esos obstáculos que desde siempre han acechado la vida de las mujeres –amor, familia, falso éxito, humillación, menor tamaño de las obras, primitivismo, obra desaparecida–[16]. Las mujeres pintan pequeño porque han sido educadas en la contención, dice Greer, aunque hoy podríamos decir con Woolf que pintan pequeño porque carecen de estudios para trabajar con obras grandes, porque a lo largo de la historia no han tenido una habitación propia.

La historia de las mujeres ha sido, sin lugar a dudas, una historia obstaculizada, truncada y todos estos obstáculos, que tratan de salvar en la segunda parte del libro –«cómo corren», la carrera, se sobreentiende–, derivan, en mayor o menor medida de eso, que, en un alarde aún muy básico de psicoanálisis, la autora llama un «ego maltratado». El libro, único en su género porque analiza a las mujeres en su entorno familiar y social y de sus relaciones con los hombres artistas, pone de manifiesto cómo detrás de un gran artista hay a menudo una excelente pintora y cómo, peor aún, detrás de una «gran obra» firmada por un «gran artista» se esconde a veces la pericia de una mano femenina a quien la historia ha negado el nombre, tal y como muestran estudios recientes.

[15] En una ocasión el mismo Jones manifiesta su posición frente a las creaciones de la baja cultura aconsejando a los artistas que creen lo que más les guste: «Si las pin-ups te dan más ganas de pintar que la modelo del piso de arriba, corre a comprar revistas. Si tus estímulos vienen de cosas no artísticas o de mal gusto y no de Bach, no te preocupes. Si acabas por producir algo está justificado.»

[16] G. Greer, *The Obstacle Race,* Londres, Picador, 1979.

La idea básica de Nochlin, ese Pablito/Pablita y sus diferentes educaciones y escalas de valores recibidas, vuelven a aparecer más crudamente si cabe, mostrando cómo contestada una pregunta, recuperada una artista, es necesario seguir adelante.

Inscrita en la estrategia de seguir planteando problemas se encuentra la bibliografía de Bachmann y Piland, un esfuerzo por reunir en un volumen toda la literatura que, de alguna manera, hiciera referencia a las mujeres artistas a lo largo de la historia organizada por siglos y publicada en 1978, en cuya introducción las autoras se vuelven a hacer otra de esas preguntas desagradables que, de alguna manera, sigue incontestada: ¿hay un «arte femenino»? Bachmann y Piland plantean qué se concibe como tal poniendo de manifiesto el modo en que la «diferencia» se entiende siempre como algo negativo y abriendo otra de las grandes polémicas de los ochenta: ¿feminismo como igualdad o feminismo como diferencia?[17].

De alguna manera la idea de encontrar la esencia de un «arte femenino» es una preocupación recurrente en muchos de los estudios de historia del arte de los últimos setenta y, sobre todo, de los ochenta, momento en que resulta necesario revisar la auténtica participación de la mujer en el arte no sólo como artista, sino como lugar de la representación.

Dentro de esta búsqueda se podría encuadrar el libro *Feminism and Art History*, que plantea un recorrido desde el mundo antiguo hasta la contemporaneidad y cuenta entre sus colaboradores con la misma Nochlin, Alpers, Duncan y Comini[18]. A través de los artículos es posible revisar, entre otros temas, la participación de la mujer en el mundo clásico o leer de forma diferente la iconografía de la Ilustración en la que frente a la familia desposeída de sus antiguos valores se pone de moda la iconografía de las «madres felices», como hace Duncan[19], cuyo texto enraíza con los estudios de familia que con tanta frecuencia sirven para enmarcar problemas relativos al género[20], así como con las revisiones de la Ilustración que se plantearon en los ochenta también desde posiciones masculinas[21].

[17] D. Bachmann y S. Piland, *Women Artists: An Historical. Contemporary and Feminist Bibliograaphy*, Londres, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, 1978.

[18] *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (eds. N. Broude y M. Garrard), Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1982.

[19] C. Duncan, «Happy Mothers and Other New Ideas in 18th Century French Art», *Feminism and Art History...*, 201-219.

[20] Dos libros básicos para una primera aproximación al problema de la familia y las relaciones sobre sus miembros, cercanas al descubrimiento de la adolescencia son Ariès, P., *Sexualidades óccidentales*, Barcelona, Paidós, 1987, y Demos, J. y V., *The American Family in Social-Historical Perspective*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1973.

[21] Sobre esta cuestión ver, entre otros, Darmon, P., *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, París, Editions du Seuil, 1983, y Tarczylo, T., *Sexe et liberté au siècle des Lumieres*, París, Presses de la Renaissance, 1983.

Justo un año antes de la aparición de *Feminism and Art History,* se publicaba el que desde muchos puntos de vista es el texto básico de la historia del arte feminista, sobre todo porque se acerca a problemas diferentes organizados de un modo diferente. Sus autoras, Parker –en la actualidad dedicada al psicoanálisis– y Pollock pretendían, según ellas mismas comentan, escribir un texto que pudieran leer sus amigas, sus madres, cualquier mujer o, dicho de otro modo, un texto libre de toda la falsa erudición que a menudo acompaña a la historia del arte haciéndola incomprensible para aquel no especializado en la materia.

Old Mistresses, Women, Art and Ideology, aparecido en Londres en 1981, jugaba también con un título ambiguo porque si en inglés el concepto «old mistress» se refiere a «antiguas maestras», como los maestros clásicos de la pintura, también alude a una broma: «mistress» es una amante, una amante vieja, además, a la que se ha abandonado por algo más sugerente tal vez.

El libro, escrito en un estilo vivo, inmediato y ameno, muestra cómo se puede hacer un tipo de historia del arte estrictamente rigurosa sin abrumar al lector con citas eruditas o terminología técnica. Pero, además, de estas virtudes que abren el camino hacia una historia del arte diferente –más dinámica, más corrosiva en cierta medida– Parker y Pollock se enfrentan con las representaciones de lo femenino desde lo femenino. Dicho de otro modo, cómo se representan las mujeres a sí mismas. A través de ejemplos clásicos como Angelica Kauffmann o la misma Artemisia, se plantean los problemas que las mujeres deben enfrentar a la hora de su presentación y representación. A veces tratan de no levantar sospechas –como ese cuadro de Kauffmann con información contradictoria en el que se muestra dubitativa entre música y pintura a la vez que se representa como parte de ese Parnaso en tanto tercera en el trío[22]– o están decididas a levantarlas, como Labille-Guiard, quien osa retratarse con sus discípulas en 1785 dejando claro que vive de su trabajo como artista y no es una *dilettante* que no sabe a qué carta quedarse.

Sea como fuere, una de las mayores aportaciones de las dos investigadoras inglesas en su forma de plantear el problema del «arte femenino». Para resolver el famoso dilema de si existe o no un «arte femenino», toman dos ejemplos de una representación muy extendida en el Barroco, Judith y Holfernes, y ofrecen un análisis comparativo entre la versión de Caravaggio, las de Artemisia y la Elisabetta Sirani. ¿En qué se diferencian? ¿Cómo se podría adivinar si un hombre o una mujer ha pintado cada una de ellas?

Detengámonos un momento en una de las versiones de Gentileschi, la más violenta, en la que aparece el momento en que se está cortando la cabeza al General y en la que se muestra a dos jóvenes dedicadas al crimen. Es una escena violenta y poderosa, parecería imposible que fuera obra de una mujer. La crítica oportunista contesta diciendo que Artemisia pinta pode-

[22] R. Parker y G. Pollock, *Old Mistresses. Women. Art and Idelogy,* Londres, Routledge, 1981, 87 ss.

rosamente y elige el momento más dramático de la narración sencillamente porque fue violada por el socio del padre, Tassi –si lo fue, que tampoco está claro[23]–. Pero también Caravaggio representa un momento brutal, mientras Sirani prefiere detenerse en la ausencia de pasión.

¿Por qué es femenina la obra de Gentileschi? La idea que plantean Parker y Pollock es que, al representar a una mujer joven frente a la vieja que suele acompañar a Judith en las representaciones clásicas, está presentando unas mujeres cómplices y, sobre todo, está transgrediendo una iconografía el uso. De algún modo se trata también aquí de un cambio de paradigma. No obstante, Sirani, otra mujer, se ajusta a los gustos de sus clientes y de su corriente artística –como de algún modo lo hace Artemisia en la línea de veracidad de los napolitanos– y pinta una mujer distante de la tragedia, bella y acompañada por la consabida vieja. Ser mujer no es, por tanto, un único parámetro. Para interpretar las obras habría que tener en cuenta otros factores. Es necesario, así, estudiar a las mujeres no sólo como mujeres –aunque también como tales–, sino como artistas que hacen su arte en un determinado período, ambiente...

Esta aportación, que hacía visible ese sueño de integración de la mujer en su contexto expresado por Harris, será básica para comprender todas las investigaciones posteriores, pues más allá de la mera recuperación de nombres, se planteaba el problema mismo de la representación –tanto desde lo femenino como en general de la historia del arte–, la revisión del canon y su trastocamiento y se ofrecía de esta manera la contextualización de la producción femenina; se replanteaban, en suma, todos nuestros valores aprendidos, valores de dudosa eficacia, además, para las cuestiones al margen de las «excepciones positivas».

Se trata de una inflexión en los estudios feministas, pues si en un primer momento interesan los temas que pintan las mujeres –lo íntimo, aquello a lo que tienen acceso en parte por su reclusión histórica y en parte por una falta de formación artística tradicional, en el desnudo–, las investigadoras empiezan poco a poco a interesarse por otros problemas como el distinto tratamiento del espacio por parte de las artistas[24] o el modo en que temas clásicos como las «venus» se releen desde lo femenino, dando entidad y nombre al cuerpo masculino que aparece, tal y como plantean Parker y Pollock en su análisis comparativo de la *Venus* de Velázquez y *Philip Golub echado* de Sylvia Sleight, de composición semejante y soluciones divergentes[25].

[23] Sobre este tema puede consultarse el libro *Atti di un processo per stupro*, Milán, Edizioni delle donne, 1981, que reproduce el proceso al que fue sometido la autora con una introducción de R. Barthes, quien aventura que en la versión más violenta es difícil saber si las dos mujeres jóvenes y cómplices están matando o haciendo el amor al general.

[24] G. Pollock, «Modernity and the Spaces of Feminity», *Vision and Difference*, Routledge, 50-90.

[25] Parker y Pollock, 1981, 114 ss.

El problema de los nuevos modos de representación desde los femeninos será una de las ideas básicas en todo el recorrido histórico que afectará también la producción misma de las artistas. A partir de esa revisión de la historia y de la puesta en evidencia de temas y estrategias «femeninas», empezará a proliferar un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente, las parcelas incómodas de la representación –un buen ejemplo es Judy Chicago con sus reiteradas alegorías de la menstruación–, reavivando el debate entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia seguramente como algo necesario. Hay que rescatar los territorios estrictamente femeninos –artes menores, maternidad, autobiografía, etc.– como arma arrojadiza contra la mirada del poder y eso es precisamente lo que hará la primera generación de mujeres artistas inscritas en el feminismo, en cuya producción los logros teóricos tendrán una influencia innegable. Una de las críticas más relevantes del momento, Lucy Lippard[26], planteaba la necesidad de recuperar esos territorios, además de animar a un trabajo colectivo para que las mujeres entraran en las galerías y los museos. Era la expresión ya no de una historia del arte feminista, sino una crítica de arte feminista y, más aún, de un arte feminista.

Muchas de esas mujeres artistas, en su carrera por la transgresión, recuperaban también cierto regusto artesanal, la vuelta a la aguja, históricamente considerada como parte de las artes menores[27], y por eso resulta entonces tan pertinente la pregunta que Parker y Pollock se hacían en el libro comentado: ¿son menores esas artes porque las mujeres se dedican a ellas o se dedican a ellas las mujeres porque son menores?

Seguramente, esta era sólo la primera en una serie de aporías en las que el postfeminismo de los ochenta y noventa se vería atrapado, como veremos a continuación, aporías por otra parte extremadamente saludables. No obstante, antes de enfrentarnos a dicha cuestión, convendría volver por un momento al artículo de Mulvey sobre las representaciones de los femeninos.

Su aportación fue esencial porque abrió un camino teórico que daría sus frutos en las siguientes décadas y que reflexionaba en torno al deseo –lo que se nombra con otro nombre, disfrazado de otra cosa–, hoy básico para comprender buena parte de la producción teórica y artística, no sólo feminista o de matiz político, sino de cualquier especie. Además, reconducía el debate feminista a la raíz misma de la construcción de la subjetividad –masculina y femenina– que organizaría un territorio común con esos pensadores reunidos bajo el nombre genérico de «postestructuralistas», cuyas posiciones revi-

[26] La mayor parte de sus artículos de esos primeros años están recogidos en L. Lippard, *From The Center. Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, Dutton Paperbad, 1976.

[27] Sobre este problema es interesante el libro de R. Parker, *The Subversive Sticht. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press, 1984.

saban el concepto de subjetividad única y mirada jerarquizada, tal y como se entiende en Occidente. Más aún, a través de la construcción del sujeto (femenino), si bien en ese momento aún sin nombrar como lugar de análisis, Mulvey llamaba la atención sobre la importancia que los medios tienen en el arte, algo que sin duda estaba en la mente de los Pop, pero que ella relee con consecuencias mucho más perturbadoras: «La mayoría de la gente piensa en el fetichismo como algo relacionado con el gusto privado de una minoría extravagante, algo que se vive en secreto. Al revelar la forma en que las imágenes fetichistas penetran no sólo las publicaciones especializadas, sino la totalidad de los medios de masas, Allen Jones arroja una nueva luz sobre la mujer como espectáculo. El mensaje del fetichismo no tiene que ver con la mujer, sino con la herida narcista que ella representa para el hombre. Las mujeres son confrontadas con su imagen constantemente de un modo u otro, pero lo que ven tiene poco que ver o está poco relacionado con sus propias fantasías, con sus deseos y miedos escondidos»[28].

El señor Jones no sabía, al fin, lo que estaba pasando; no sabía, en suma, de qué hablaba en realidad y años más tarde, la misma Pollock remacharía la cuestión al comentar cómo cada imagen de lo femenino es y no es al tiempo la imagen de una mujer porque la subjetividad femenina –su representación– es algo construido[29] que pertenece a esa mirada que nunca sabe de qué está hablando en realidad y a través de la cual también nosotras observamos el mundo.

Lo cierto es que la década los ochenta era un caldo de cultivo muy abonado para que la crítica feminista, habiendo ya cumplido su misión de rescatar mujeres artistas y detectar fracturas en el sistema de la historia del arte y sus estrategias, se centrara en la cuestión misma de la construcción de la subjetividad. En pleno debate de eso que se ha llamado postmodernidad, el feminismo se unía a la revisión del concepto mismo de sujeto planteado, como es de todos sabido, a partir de posiciones psicoanalíticas que fluctuaban desde el acercamiento más cercano a Freud en Mulvey, hasta posturas abiertamente lacanianas en las que el concepto de falo (el poder), se contraponía a la tradicional masculinidad entendida como sexualidad (el pene), enfatizando problemas relativos al lenguaje y, por tanto, el deseo. La idea de sexualidad era sustituida entonces por el concepto de género, algo que trascendía el territorio del cuerpo situándose en el lugar del lenguaje, abandonando de este modo las posiciones biologistas de los setenta.

El discurso empieza entonces a dar un giro en sus planteamientos, pues ser mujer es mucho más que todo lo referido al sexo biológico que Chicago trasladaba a sus obras. Ser mujer es, sobre todo, no tener lenguaje propio ni

[28] L. Mulvey, 1988, 131.

[29] G. Pollock, «Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)», *Revista de Occidente*, número monográfico dedicado a la fotografía (ed. E. de Diego), diciembre 1981, 77-108.

mirada propia y, si como dice Lacan, «no hay cuerpo sin lenguaje», vivir con un cuerpo prestado, que en realidad no nos pertenece. Pero las contradicciones de esa construcción son más graves si cabe: no se trata sólo de ser sistemáticamente construidas, en tanto mujeres, por un lenguaje y una mirada ajenos, sino que el sujeto que nos construye tampoco parece tener las ideas muy claras, inmerso en la crisis de su propia identidad, como plantea por entonces la crítica postestructuralista.

Al final, como apuntaba Mulvey, el señor Jones creía hablar de algo de lo que en realidad no estaba hablando, dicho de otro modo, el señor Jones confundía deseo con placer. Sobre esta dicotomía está basada una buena parte de la crítica feminista de los últimos ochenta y los noventa, de alguna forma incorporada, apostillada, apostillando, contradiciendo, coincidiendo con eso que se ha dado en llamar el postestructuralismo[30].

A partir de las relecturas de textos canónicos como las que llevan a cabo Luce Irigaray o Julia Christeva, a través del rescate de aportaciones como la de la paciente y discípula rebelde de Freud, Joan Riviere, el concepto de lo femenino como «clase», como concepto inamovible y compacto se empieza a tambalear siendo sustituido por la noción de «mascarada» –las mujeres no sólo se disfrazan de hombre, sino que cuando parecen «mujeres» también van disfrazadas, dado que se disfrazan de mujer, pues el concepto «mujeres» es una invención del lenguaje–, la crítica feminista, ya integrada a la polémica de la postmodernidad como miembro de pleno derecho[31], volvía la mirada no sólo hacia la construcción de la subjetividad femenina, sino de la subjetividad misma, dejando clara la importancia que los medios tienen en ese proceso de construcción de significados. Así lo probarían antologías como la de Chapman y Rutehnford[32], centrada en la construcción de lo femenino; la de Radstone, un análisis de sexualidad y género, ya diferenciados, y sus implicaciones con la cultura popular[33]; o la antología en torno a la mirada femenina y la cultura popular de Gamman y Marshment[34], en la que no faltaban las consabidas lecturas de Madonna, controvertida heroína de la postmodernidad y una de las protagonistas del excelente análisis de

[30] Un libro interesante para la relectura de la crítica postestructuralista y su relectura feminista es el de R. Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Cambridge, Polity Press, 1991.

[31] Es infrecuente la antología de texto, sobre postmodernidad que no incluya algún artículo relativo al feminismo, en parte debido a que las manifestaciones artísticas de los ochenta más polémicas y más interesantes fueron obras de mujeres. Me refiero, como es lógico, a fotógrafas como Sherman, Kruger, etcétera, y, de hecho, en uno de los primeros libros traducidos en España sobre el tema, *La posmodernidad* (ed. H. Foster), Barcelona, Kairós, 1985, C. Owens ofrecía un análisis feminista de estas artistas, mostrando el territorio de los feminismos como compartido por todos.

[32] *Male Order. Unwrapping Masculinity* (eds. R. Chapman y J. Rutehnford), Londres, Laurence & Wishart, 1988.

[33] *Sweet Dreams. Sexuality Gender and Popular Fiction* (ed. S. Radstone), Londres, Laurence & Wishart, 1988.

[34] *The Female Gaze. Women as Viwers of Popular Culture* (ed. L. Gamman y M. Marshment), Londres, The Female Gaze, 1988.

Kaplan sobre los vídeos de MTV[35], en el cual se plantea el concepto mismo de androginia, una de las piedras de toque del análisis feminista de los últimos años.

Este tipo de recopilaciones ponen de manifiesto la fractura y revisión del método a finales de los ochenta, momento en el cual el interés fluctúa hacia los media como lugar de construcción de significados, en parte también porque un buen número de las artistas visuales interesadas en el feminismo buscan entonces en su producción el desvelamiento de las estrategias de los medios de comunicación haciendo más fina si cabe la línea divisoria entre baja cultura y alta cultura y las consiguientes poluciones en la construcción de los femeninos vaticinadas por Mulvey.

En ese momento se tiene la conciencia de cómo los problemas en la construcción de lo femenino no son territorio exclusivo de las mujeres, ni siquiera de las minorías, sino que acaban por contaminar a todo el edificio de la historia del arte e, incluso, de la acepción misma de cultura. El análisis de las cuestiones femeninas se abren a la crítica masculina, como probarían las aportaciones de Craig Owens sobre las artistas de los ochenta, seguramente porque la propuesta de esa nueva generación de artistas trasciende lo femenino para minar las estructuras en lo más profundo. De hecho, algunas de ellas, las que se llamaron apropiacionistas, replanteaban de autoría –el «genio»– y, al revisar un concepto enraizado en la masculinidad, inauguraban no sólo una nueva aproximación feminista que no se limitaba a la iconografía «femenina», sino que enfrentaba asuntos directamente relacionados con la tan comentada muerte –o crisis– del sujeto, que acababa por ser un problema colectivo.

Los ochenta habían abierto, además, otra brecha en el aparato crítico feminista que había hecho tambalearse la cimentación. De algún modo, mostrando siempre lo acertado del vaticinio de Mulvey, el problema había surgido en parte más asociado a los medios que al arte. La idea misma de la pornografía –mujeres en contra o a favor– sobre todo a raíz de la proyección de la película canadiense *Not a Love Story* (1983) –producida, dirigida, protagonizada y filmada por mujeres– había mostrado cómo lo femenino se construía de idéntica manera –distorsionada– desde lo femenino, siendo incapaces las mujeres de romper el punto de vista construido desde la mirada del poder. La película, en principio una crítica de la pornografía, acababa por mostrar otra vez sólo imágenes pornográficas, imágenes que era muy difícil descontextualizar, convertir en otra cosa que no fuera su mismo estatus de imágenes pornográficas que exhibían ese cuerpo femenino como espectáculo[36]. Mirada y visión se encontraban atrapadas en una imposibili-

[35] Kaplan, E. A., *Rocking Around the Clock. Music television, Postmodernism and Consumer Culture*, Nueva York, Methuen, 1987.

[36] B. Ruby Rich, «Anti-Porn: Soft Issues, Hard World», *Films for Women*, Londres, Bfi Publishig, 1986, 31-43.

dad de la que trataban de salir. Lo importante no era, pues, la construcción de los femeninos, sino la mencionada construcción de una mirada femenina propia o, al menos, diferente de la mirada impuesta –blanca, clase media, masculina y, ya en ese momento, heterosexual–. Un producto feminista, con intenciones feministas y hecho por mujeres, podía tener un resultado parecido al deseo no verbalizado del señor Jones: podía estar hablando de algo diferente a lo que parecía hablar o de lo que pretendía hablar.

Este tipo de planteamientos es, así, crucial para comprender los giros en el acercamiento al problema de los femeninos y para resituar esos conflictos que se iban creando en torno a una postura más o menos compacta durante los primeros años. Aparte de las disidencias en torno al concepto mismo de feminismo –de la diferencia y de la igualdad–[37], la idea de mujer como clase se tambaleaba. Era cierto que las mujeres compartían una historia de vida parecida en tanto mujeres, pero, por otro lado, la acepción de clase en términos extrictamente marxistas era algo a tener muy en cuenta, igual que la idea de raza o hábitos sexuales. Cómo puede saber una mujer, blanca, clase media, heterosexual lo que es bueno para una mujer negra, trabajadora y lesbiana, se preguntaba entonces un sector del feminismo. No son, al fin, parámetros como clase, raza o hábitos sexuales esenciales también; no puede acabar el feminismo entendido como «clase» en un nuevo modo de imposición de una mirada, de ese universalismo que tanto preocupaba a Vogel en los años setenta.

Esa inflexión vuelve a ser básica porque a la vez libera al feminismo de su condición de «arte de minoría» y le restituye a una posición de tal. Las mujeres, en tanto mujeres, son una minoría, pero, a la vez, dentro de la «clase mujer» hay otras «clases», otras minorías –las mujeres de color, las homosexuales– que en ningún caso deben ser entendidas como una patología a curar, como una «excepción negativa» y, mucho menos, como algo a convertir en «excepción positiva». Las «clases» dentro de la clase con, sencillamente, un modo alternativo de representar la realidad, otra realidad, un trabajo en gerundio en tanto diálogo, como explica Lippard al hablar del arte de las minorías en América[38], que acaba por poner de manifiesto la imposibilidad del discurso dominante para enfrentarse a las diferencias obviando el deseo de reducirlas, de hacerlas propias, algo que venía denunciando, de manera más o menos abierta, la crítica feminista desde los primeros setenta. Visto desde esta perspectiva, todos podemos ser a un tiempo víctimas y verdugos de un idéntico proceso cultural. Y no parece casual que Lippard, una crítica feminista de reconocido prestigio, haya dedicado parte de sus esfuerzos de los últimos años al arte de otras minorías en América.

[37] Sobre este y otros problemas es interesante la colección de artículos reunidos bajo el revelador título de *Conflicts in Feminism* (eds. M. Hirsch y E. Fox Keller), Nueva York, Routledge, 1990.

[38] Lippard, L., *Mixed Blessings. New Art in Multicultural America,* Nueva York, Pantheon Books, 1990.

En este momento en que el arte de las minorías ha entrado al mercado del arte como rutina, parece necesario evaluar las aportaciones del feminismo a la historia, los logros y las dudas que se han venido planteando desde los primeros setenta, momento en que alguien se preguntó, casi retóricamente, por qué no habían existido grandes mujeres artistas. Ese primer descubrimiento, esa primera búsqueda, ha abierto el camino para que otras minorías recuperen su propio discurso –no como patología, sino como alternativa– y para que siguiendo un camino semejante hayan buscado sus raíces en la historia, en su propia historia reconstruida. Es cierto que seguramente también en este caso el discurso dominante muestra su incapacidad para dialogar, para posicionarse en un gerundio; es verdad que, pese a las apariencias de éxito, las minorías no han sido aceptadas aún sino como tales, recudiéndolas el discurso dominante y el mercado artístico a un producto de mercado «políticamente correcto».

El debate sigue abierto, pues es posible que, también en el caso de otras minorías sexuales o raciales, el señor Jones no sepa de verdad de qué está hablando. Pero, a pesar de los perversos trucos de la mirada del poder, la historia del arte feminista ha logrado a través de sus preguntas, a veces sin respuestas satisfactoria e, incluso, reduccionista en tanto presa de respuestas apriorísticas, dejar claro cómo la historia del arte y su concepto de «excepciones positivas» era sólo una forma de hablar; un modo de no enfrentarse con los miedos, igual que le sucedía al señor Jones.

Bibliografía

Bachmann, D., y Piland, S., *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliograaphy,* Londres, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, 1978. Battersby, C., *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic,* Londres, The Women's Press, 1989. Braidotti, R., *Patterns of Dissonance,* Cambridge, Polity Press, Cambridge, 1991. Callen, A., *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914,* Nueva York, Pantheon Books, 1979; *Conflicts in Feminism* (eds. M. Hirsch y E. Fox Keller), Nueva York, Routledge, 1990; *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (eds. N. Broude y M. Garrard), Nueva York, Harper and Row, Publishers, 1982; *Feminism and Film Theory* (ed. C. Penley), Nueva York, Routledge, 1988, 57-68. Fine, E. H., *Women and Art. A History of Women Painters and Scuptors from the Renaissance to the 20th Century,* Londres, Allanheld and Schram/Prior, 1978; *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985* (ed. Parker, R., y Pollock, G.), Londres, Pandora, 1987. Greer, G., *The Obstacle Race,* Londres, Picador, 1979. Harris, A. S., y Nochlin, L., *Women Artists. 1550-1950,* Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1978. Kaplan, E. A., *Rocking Around the Clock. Music television, Postmodernism and Consumer Culture,* Nueva York, Methuen, 1987. Lippard, L., *From The Center. Feminist Essays on Women's Art,* Nueva York, Dutton Paperback, 1976; *Mixed Blessings. New Art in Multicultural America,* Nueva York, Pantheon Books, 1990; *Male Order. Unwrapping Masculinity* (eds. R. Chapman y J. Rutehnford), Londres, Lawrence and Wishart, 1988. Nochlin, L., *Women, Art, and Power and Other Essays,* Nueva York, Harper and Row, Publishers, 1988. Parker, R., *The Subversive Sticht Embroidery and the Making of the Feminine,* Londres, The Women's Press, 1984. Parker, R., y Pollock, G., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, 87 ss. Petersen, J., y Wilson, K., *Women Artists, Recognition, Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century,* Nueva York, Harper Colophon Books, 1976. Pollock, G., *Visions and Difference Feminity, Feminism and the Histories of Art,* Londres, Routledge, 1988; *Sweet Dreams Sexuality Gender and Popular Fiction* (ed. S. Radstone), Londres, Lawrence and Wishart, 1988; *The Female Body in Western Art Contemporary Perpectives* (ed. S. Rubin Suleiman), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986; *The Female Gaze. Women as Viwers of Popular Culture* (ed. L. Gamman y M. Marshment), Londres, The Women's Press, 1988. L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays,* Nueva York, Harper and Row, Publishers, 1988, 155.



Apéndice

José Ortega y Gasset

Valeriano Bozal

La realidad es la realidad del cuadro

Durante toda su vida se preocupó e interesó José Ortega y Gasset (1883-1955) de cuestiones de arte y estética. Escribió sobre estos asuntos en ensayos y textos breves que les estaban explícitamente dedicados, pero también en otros de carácter más general que, al menos en principio, no estaban obligados a estas preocupaciones. No podríamos, y se ha dicho tantas veces que ya es tópico repetirlo, configurar a partir de todas esas incursiones un texto sistemático de estética, nunca lo pretendió, pero sí es posible configurar cierta teoría estética, una aproximación específica a los problemas de la estética y del arte que, si no posee una sistematización expositiva, goza de una coherencia teórica considerable y tiene indudable interés tanto en la trayectoria intelectual del autor, cuanto en el panorama de las ideas estéticas en nuestro país.

En tres momentos señalados su preocupación por el arte y la estética desborda en escritos de considerable relevancia: en 1914, cuando publica su *Ensayo de estética a manera de prólogo,* que, como tal, precede al libro de José Moreno Villa, *El pasajero;* en 1925, año en que se edita como libro *La deshumanización del arte,* cuya primera mitad había visto la luz en las páginas de *El Sol* los dos primeros meses del año anterior, momento también en que en el número de febrero de *Revista de Occidente* aparece su fundamental *Sobre el punto de vista en las artes,* artículo que considero central en el interés del filósofo por estos temas; por último, en tercer lugar, ya en 1943, cuando a solicitud de la editorial Iris Verlag de Berna escribe su *Velázquez,* que luego se publicará en castellano, 1950, en el volumen *Papeles sobre Velázquez y Goya,* con otros textos sobre el pintor barroco.

Ya he indicado que no son estos los únicos instantes, pero sí tres momentos señeros, en que Ortega se ocupa de arte y estética. Desearía citar otros, por ejemplo, su *Poesía nueva y poesía vieja* (1906), más aún el artículo *¿Una exposición Zuloaga?* (1910), y sobre todo *Adán en el Paraíso* (1910), *La estética del «Enano Gregorio el Botero»* (1911) y *Arte de este mundo y de otro,* que fue apareciendo en *El Imparcial* en el verano de 1911. Después, en 1925, *El arte en presente y en pretérito,* con una referencia explícita al arte nuevo español y concretamente a la Exposición de Artistas Ibéricos que tuvo lugar ese año en el Retiro madrileño, y, ligado a él, el texto escrito en 1926, pero inédito hasta 1976, *La verdad no es sencilla.* Finalmente, los escritos más o menos fragmentarios sobre Velázquez y Goya, que han sido recogidos en la edición anteriormente citada.

A lo largo de tantos años –el primer texto citado es de 1906, los últimos, próxima ya su muerte– las ideas de Ortega en este dominio sufrieron cambios de diversa índole. En su artículo sobre Zuloaga, por ejemplo, afirma la seriedad del arte, en *La deshumanización* apuesta por un cierto carácter lúdico que parece extenderse más allá del arte nuevo.

Hay, sí, cambios, pero no incoherencias, al menos no en la dirección que del ejemplo parece inferirse. Una atención más cuidadosa a los textos deshará esas confusiones, que no se deben sino al diferente punto de vista que en unos y otros se emplea. Por debajo de ese desarrollo y evolución sí creo posible señalar algunos ejes fundamentales, el primero de los cuales aparece claramente expuesto en sus artículos de 1911, especialmente en *Arte de este mundo y del otro.* También afirma aquí la seriedad del arte, que no es ni juego ni actividad suntuaria, pero otro es el tema central: la exposición de una teoría próxima a la que en la historia de la estética contemporánea ha recibido el nombre de *formalismo.*

En el conjunto de escritos que componen *Arte de este mundo y del otro,* Ortega expone con notable sencillez algunas de las teorías centrales de los formalistas, concretamente de Worringer. El filósofo conoce bien los libros de Worringer, hace referencia a dos, *La esencia del estilo gótico* y *Abstracción y naturaleza* (que denomina *Abstracción y simpatía*). Recordemos que el primero sería editado después por *Revista de Occidente,* y que también en colección dirigida por Ortega vio la luz otro texto fundamental de un formalista: *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* de Wölfflin. Ortega conocía asimismo *Renaisance und Barock,* de Wölfflin, cuya tercera edición había aparecido en 1908, pues la cita en un texto de 1910, *La voluntad del barroco.*

Enrique Lafuente Ferrari ha señalado la precocidad de estos artículos de Ortega en el panorama de la historiografía española[1], en aquel momento muy atrasada y ligada a un incipiente positivismo que terminaría muchas veces en incontinente «datofagia», para utilizar un término del propio Ortega. El pensamiento de los formalistas no es para el filósofo una curiosidad erudita ni una ocupación coyuntural, es, en mi opinión, un aspecto fundamental de sus concepciones sobre estética y arte, ya en estos años pero también cuando escribe sobre Velázquez.

El ámbito de la visualidad es el que interesa fundamentalmente a Ortega y el que dominará todas sus opiniones sobre las artes plásticas. Ya en un artículo anterior a este que ahora me ocupa, Ortega se ha planteado el problema de la visualidad y lo específicamente pictórico en términos que nos hacen pensar en el formalismo. En *Adán en el Paraíso,* aunque el punto de partida es la pintura de Zuloaga, pronto desborda los límites de lo que podría considerarse una crítica de arte y se pregunta por la condición propia del arte y la pintura frente a otras actividades como la ciencia o la filosofía: la pintura no puede ser una ilustración, un trasunto de entidades ideológicas, históricas, morales o metafísicas. El arte responde a una necesidad que sólo él satisface y es, en este sentido autónomo. «La realidad es la realidad del cuadro, no de la cosa copiada», escribe Ortega. Ello le conduce de inmediato a analizar las relaciones arte-realidad y a fijar el eje de la pintura en el ámbito de la visualidad, «la pintura es la categoría de la luz»[2].

[1] E. Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales,* Madrid, Revista de Occidente, 1970, 47 y 48.
[2] *Obras completas,* I, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pp. 483 y 484, respectivamente.

Ciertamente, los planteamientos de los formalistas, y en especial de Fiedler, son más complejos y no coinciden en este punto concreto. Ningún formalista ha escrito que la pintura es la categoría de la luz, afirmación quizá apresurada por simple. La coincidencia entre uno y otros no se produce en torno a una idea concreta, sino en torno al horizonte en que el problema debe ser abordado. Horizonte que vuelve a aparecer una vez más, ahora de forma práctica, «en acto», en un artículo del año siguiente, el citado *La estética del «Enano Gregorio el Botero»,* que debe ser su título al cuadro de Ignacio Zuloaga que analiza.

Los valores más interesantes del artículo son, a mi juicio, los que se enmarcan en el horizonte de lo visual y pictórico. El análisis que hace Ortega del cuadro es un análisis propio de la visualidad, en una línea que me hace pensar, con las diferencias de rigor, en Venturi o Longhi, por citar dos teóricos e historiadores que, sin poder ser considerados formalistas, le deben mucho a esta orientación. Ortega se «enfrenta» a la figura y al paisaje, al modo en que están pintados, y aborda una cuestión que es central para toda teoría de la visualidad: la tensión entre la representación y las formas artísticas, el modo de abordar la realidad representada. Una idea de la importancia que tiene este asunto para Ortega se manifiesta en el hecho de que muchos años después, en 1947, en un curso sobre Velázquez en San Sebastián –*Introducción a Velázquez*– vuelve sobre él prácticamente en los mismos términos, su análisis de Caravaggio discurre por este camino y en la cuarta y última de sus tesis sobre la pintura plantea la tensión como rasgo central de la actividad pictórica[3].

También en un artículo publicado en 1946, *La reviviscencia de los cuadros*[4], dedicado a Velázquez, alude al formalismo y, en nota que se publicó póstumamente, se extiende sobre los planteamientos de Riegl, Schmarsow, Wölfflin y Worringer, y en concreto sobre la noción de *Kunstwollen,* que traduce por «intención de arte» o «querer artístico».

Esta problemática había aparecido, como ya he dicho, en *Arte de este mundo y del otro.* Ortega conoce y se refiere a dos libros de Worringer, *La esencia del estilo gótico* y *Abstracción y naturaleza.* Varios son los temas que a su propósito aborda, aunque muy tímidamente éste de la visualidad, el de «querer artístico» o, como se traduce habitualmente, «voluntad de forma», el de la *Einfühlung* o proyección sentimental y el de los diversos tipos de hombre a partir de ambos, según una tipología que el filósofo desarrolla extensamente, permitiéndole iniciar la exposición de una teoría del hombre mediterráneo, cuyo representante más puro es el español, que no está en el historiador alemán. En los textos que durante estos años dedica al arte, su preocupación por lo español y el hombre español es constante, sus análisis de Zuloaga se centran en este punto, que quizá, por el énfasis con que es abordado, impide apreciar la importancia de los restantes.

En el *Ensayo de estética a manera de prólogo,* Ortega da un paso importante en la formulación de su pensamiento. Por una parte, profundiza las ideas anteriormente citadas y, al menos hasta cierto punto, se independiza del formalismo; por otra, resuelve los temas que esta profundización suscita y sitúa la cuestión de la visualidad, formulada ahora como *imagen artística,* en un terreno nuevo y prometedor.

[3] En *Papeles sobre Velázquez y Goya,* Madrid, Revista de Occidente, en Alianza Editorial, 1980, pp. 165, 173 y ss. y 184.

[4] *Ibidem,* pp. 53 y ss. La nota a que me refiero se encuentra en la p. 68.

Sobre la importancia del *Ensayo* en la configuración del pensamiento de Ortega, se ha extendido Silver suficientemente y no voy a entrar yo en polémica sobre la noción de *fenomenología mundana,* que le sirve para caracterizar las ideas del filósofo[5]. Tampoco me parece oportuno mediar en el debate sobre la identidad, familiaridad o similitud de los conceptos orteguianos «ejecutividad» y «mi vida», el primero de los cuales ocupa un lugar central en ese texto, pero sí desearía atender a la interpretación que de este término lleva a cabo Silver.

Ejecutividad hace referencia a la realización del yo en el hacerse, por tanto, a la relación del yo con las cosas que, cuando lo intentamos aprehender mediatamente convertimos en un tercero, objeto distante en forma de concepto o imagen. Afirma Ortega que lo más íntimo, nuestra intimidad –que no es un yo vacío, vuelto sobre sí mismo, sino un yo abierto, en relación con el mundo–, es lo más difícil de aprehender, porque cuando intentamos comprenderlo lo convertimos en algo distinto de lo que es, no ejecutándose, verificándose o siendo –que estos tres términos utiliza el filósofo–, sino como algo contemplado, visto o pensado desde fuera.

«Llegamos al siguiente rígido dilema –escribe Ortega–, no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea –es decir–, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo. Sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen deja de ser intimidad»[6].

Ahora bien, existe un tipo de imágenes que, si no nos proporciona esa intimidad, ese yo ejecutándose relamente, sí nos suministra, al menos, su apariencia, su ficción: las imágenes artísticas. En su análisis del *Pensieroso,* Ortega nos dice que ofrece o presenta el acto mismo de pensar ejecutándose: «¿Qué diferencia hay entre la imagen visual que a veces tenemos de un hombre pensando frente a nosotros y el pensar del *Pensieroso*? Aquella imagen visual obra como una narración sobre nosotros, nos dice que allí, a nuestra vera, alguien piensa: hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere. Mas en el *Pensieroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente»[7]. El arte es ese lenguaje que, lejos de aludir a la intimidad, la ofrece, la presenta, y esa es la causa del goce estético. No es, por tanto, reproducción de la objetividad que imágenes y conceptos no artísticos nos permiten, no es reproducción de la objetividad de los objetos, las cosas que a través de imágenes y concepto alcanzamos, es creación de una nueva objetividad y, con ella, de una nueva evidencia. Tal es el sentido último de una noción que aparece ahora y luego, en *La deshumanización del arte* y otros escritos del momento, tendrá considerable importancia: el arte como irrealización.

El tema me parece de la suficiente importancia como para intentar aclararlo algo más. Al margen de que sea una ficción, la imagen artística debe presentar la intimidad o el yo ejecutándose, es decir, la relación inmediata del yo con las cosas, sin perder ni el carácter de relación ni el de inmediatez. Silver conecta la

[5] Ph. W. Silver, *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset,* Madrid, Alianza, 1978.

[6] *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid, Espasa Calpe, 1987, 148.

[7] *Ibid.,* 149.

ejecutividad orteguiana con la prerreflexividad fenomenológica; siguiendo este proceder cabría decir que la imagen artística «representa» –y aquí soy muy consciente de las limitaciones y debilidad del vocablo «representar», pero con él pongo de relieve el carácter ficticio que la imagen artística posee–, aprehende y comprende esa relación prerreflexiva entre el yo y el mundo que es sustancial a la intimidad.

Ahora bien, es posible entender esta tesis en, al menos, dos sentidos, y creo que ambos se encuentran en las páginas de Ortega sobre arte y estética: primero, en un sentido transcendental, de corte kantiano, lo que permitiría enlazarla con las concepciones de los formalistas, y concretamente de Wölfflin, sobre la naturaleza de la visualidad y el papel del sujeto en la visualidad artística, en la imagen artística (parece conveniente recordar que los conceptos o principios fundamentales que Wölfflin expone en su libro más conocido, se configuran como verdaderas categorías kantianas de la visión, trascendentales que establecen las condiciones de posibilidad de cualquier sistema visual, ámbito, por tanto, en que se realizan aquellas cristalizaciones de la visualidad cuya historia constituye la historia del arte en cuanto historia de los estilos).

Un segundo sentido es, sin embargo, posible y plausible: aquel que convierte el sujeto en un sujeto singular, concreto, un artista, y se adentra, así, en el campo de la biografía y, muchas veces, de la intencionalidad del pintor o del poeta. Ya en *Adán en el Paraíso* se plantea la cuestión en términos que nunca abandonará Ortega, «la biografía, dice, es un género poético». También en sus escritos sobre Velázquez y Goya resplandece el problema biográfico, aunque entendido, en especial por lo que se refiere al pintor barroco, de forma peculiar y con expectativas que van mucho más allá del psicologismo o del sociologismo. En sus escritos de 1924 y 1925, en *Sobre el punto de vista en las artes,* por ejemplo, encontramos, como va a verse, un enfoque distinto y, quizá, esclarecedor.

Un arte artístico

En febrero de 1924 aparece en *Revista de Occidente* un artículo de considerable complejidad que, al menos a primera vista, puede parecer sorprendente: *Sobre el punto de vista en las artes.* El artículo es una incursión en la historia del arte como historia del modo de mirar, y en este sentido podría adscribirse sin más al formalismo wölffliniano comentado en el epígrafe anterior. Pero otros son los senderos por los que Ortega nos envía también, fundamentalmente dos. En primer lugar, y éste me parece el menos relevante, traza un paralelo entre la historia de la pintura y la historia de la filosofía: «La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. (...) Ahora bien, la filosofía occidental ha seguido una ruta idéntica...»[8]. Obviamente, esta hipótesis sólo puede ser aceptada si lo es, previamente, la secuencia que a la historia de la pintura se adjudica, secuencia que se apoya, a su vez, en la tesis central del artículo: la historia de la pintura es la historia del punto de vista... del pintor.

[8] *Ibid.*, 192.

¿Qué entiende Ortega por punto de vista? En los textos anteriores, la noción de imagen había tenido un desarrollo que ahora podía ser precisado o truncado. Creo que este artículo, y en general los escritos sobre arte y estética de 1924 y 1925, suponen una transformación considerable de los planteamientos hasta ahora defendidos. Cuando el filósofo abordó el problema de la imagen artística, cuidó mucho de distinguirla de la imagen no artística. Recordemos su afirmación central: la artística nos ofrece la cosa como ejecutándose –el *Pensieroso* era el ejemplo analizado–, la no artística la sitúa, al igual que el concepto, en cuanto objeto, imagen *de*, y por tanto, sin abrirnos su intimidad. La artística es ficticia y nos ofrece la ejecutividad de lo representado: ambas características la diferencian fundamentalmente de la no artística.

Pues bien, ahora, en *Sobre el punto de vista en las artes*, cuando analiza el punto de vista del pintor no alude para nada a esa diferencia. Muy al contrario, su punto de partida es una aproximación a la visión en el marco de la óptica, de los aspectos ópticos, el mirar de cerca o de lejos, el ser huecos o volúmenes, superficies, etc.

Modos distintos de mirar por razones exclusivamente ópticas. En cuanto tal, el filósofo propone aquí el marco en que los diferentes puntos de vista pueden concretarse y realizarse. Motivos biográficos o históricos, que no son alternativos ni excluyentes, determinarán la singularización en una u otra forma. En este punto es impreciso. Es cierto que nos dice que la atención del pintor sigue un itinerario nada caprichoso, fijándose primero en el cuerpo o volumen del objeto, luego en lo que hay entre ojo y objeto, el hueco, finalmente en lo inmediato al ojo, un recorrido desde el objeto hasta el sujeto pintor, pero nada expone sobre los motivos históricos que determinaron esta evolución, si es que hubo alguno, y tampoco sobre los biográficos (cosa esta más razonable dado el carácter general del artículo). Es en atención a textos posteriores, no sólo de estos años, también de los últimos de su vida, que podemos introducir los motivos biográficos como factores determinantes de la concreta singularización de los modos de mirar.

Como quiera que sea, dejando ahora a un lado estos interrogantes, en 1924 dispone de un esquema bastante completo de la historia de la pintura occidental como historia de los modos de mirar, en paralelo a su teoría de los diversos tipos humanos (cuya naturaleza puede ser uno de los factores que incide sobre aquella evolución). Ese esquema le permite situar el arte contemporáneo en una secuencia ordenada, esto es lo que hace en las últimas páginas del artículo, pero, sobre todo, en *La deshumanización del arte.*

Reaparecen la mayor parte de los temas que ha abordado en escritos anteriores, pero con matices nuevos y en relaciones diversas. Vuelve a hablar del estilo y de la voluntad de estilo, otra vez aparece la noción de imagen artística y de ficción, que es ejemplificada esta vez con el retrato que Tiziano pintó de Carlos V, vuelve la preocupación por el realismo, las características realistas y naturalistas del arte del siglo XIX, frente al cual reacciona el nuevo, y su popularidad. Sobre todo, pone en juego otra vez, ahora con mayor ímpetu, la problemática de la irrealidad del arte, eje sobre el que razona la deshumanización del arte nuevo.

Sabido es que Ortega considera características del arte del siglo XIX su realismo y su naturalismo, que ve en ellos uno de los motivos de su popularidad, pues realismo y naturalismo ponen en primer plano lo humano, aquello a que atiende el que, al margen del placer estético, del conocer estético, ve en la obra la vida coti-

diana, el drama, el dolor, la alegría, las pasiones que en la cotidianidad se padecen. Estos son los dos rasgos contra los que más enérgicamente reacciona el arte nuevo, preocupado por poner en pie un «arte artístico», un arte vuelto a lo estético, que en cuanto tal exige una atención y un conocimiento estéticos, artísticos. Una aproximación o lectura entiende la deshumanización como esta reacción contra lo humano ochocentista y ve en ella la clave de la argumentación orteguiana.

No creo yo que sea esa la clave, al menos en la versión que sucintamente he ofrecido, pero sí conviene hacer algunas puntualizaciones. Hay una evidente –en la que por ello mismo no entraré– que rechaza la identificación de realismo y naturalismo con arte del siglo XIX. El arte del siglo pasado tiene una evolución y configuración suficientemente compleja como para que declaremos –cualquier historia del arte de ese siglo es terminante a ese respecto– nuestra insatisfacción por semejante identificación. Pero hay una segunda identificación que no suele ser puesta en duda: realismo/naturalismo y popularidad. El asunto tiene cierta importancia en la argumentación que aquí se examina, recordemos que la razón de la impopularidad del arte nuevo es su carácter no realista, abstracto, estético. Ortega maneja el par de conceptos realismo *versus* abstracción y los conecta con popularidad *versus* elitismo. Tiene muchas razones para ello, pero no sé si las suficientes. En efecto, el arte del siglo XIX es en alguna medida –más que el arte nuevo en 1925 y en nuestro país– popular, pero no todo el arte de ese siglo, aunque sea realista, es igualmente popular o siquiera popular, ni tampoco todo el arte popular es el realismo o el naturalismo del siglo XIX. Lo que quiero indicar es que aquella identificación quizá resulta apresurada y que, en ese caso, quizá sea posible salir del círculo que la conexión de los dos pares de conceptos crean y en el que nos encierran.

En el campo literario, las obras populares son, en el siglo XIX, los folletines. El folletín es una creación propia del ochocientos, que se apoya en condiciones nuevas: el desarrollo urbano y suburbano, el auge del consumo y del comercio, el progreso del periodismo y de la industria impresora, etc. El folletín es impensable en una sociedad rural y con procedimientos de producción y comercialización como los vigentes para los pliegos de cordel. Con todo, se trata también aquí de una popularidad relativa o restringida, pues alcanza fundamentalmente a la clase media y clase media baja, única que tiene suficientes conocimientos para leer periódicos y novelas. La gran masa no lee folletines –aunque pueden leérselos–, no lo hará hasta que los medios de comunicación de masas se desarrollen y se extienda la enseñanza básica, ahora sigue aferrada al romance, la aleluya y la narración corta.

Hasta qué punto el folletín es realista, es cosa cuando menos discutible. Cierto que hay un folletinista que, siendo realista, alcanza niveles desusados de calidad, Balzac, pero poco folletinistas son Stendhal o Flaubert, poco lo son Pereda, Clarín o Valera. Lo que caracteriza al folletín, a Sue, a Ayguals de Izco, son el exceso y el kitsch, rasgos ambos que no son propios del realismo (rasgos que no son tampoco exclusivamente valorativos, sino, en mi opinión, claramente estilísticos). Aún más, cuando el realismo o el naturalismo se plantean radicalmente, tal es el caso de Zola, surge el escándalo o el rechazo. Otro tanto sucede, más enérgicamente todavía, en el campo de las artes plásticas: el rechazo de Courbet es total y la preferencia por la pintura de historia o el academicismo, notable.

Si no es muy seguro que pueda establecerse una relación directa entre realismo y popularidad y que el realismo haya sido el arte popular por excelencia del si-

glo XIX, sí es verdad que una de las características, no la única, del arte ochocentista es la narratividad. Esta preocupación por la narratividad –que creo se debe en buena medida al desarrollo de la sociedad urbana y los medios de comunicación que le son propios– produjo consecuencias diversas, altamente positivas en aquellas actividades artísticas que se sirven de la palabra y son expresamente narrativas, tal sucede con la novela, de más dudosa naturaleza en el caso de aquellas otras que no tienen la narratividad entre sus «dones», tal como sucede, en líneas generales, en las artes plásticas, pintura, escultura y arquitectura.

La obsesión de narrar problematizó, por ejemplo, la condición misma de la escultura: el volumen perdió su capacidad significativa y se convirtió en soporte de asuntos que podían ser contados en materiales diferentes. Sólo cuando la escultura monumental recuperó los valores semánticos del volumen, el ochocientos alcanzó los niveles que había tenido en épocas anteriores, pero ello sucedió en contadas ocasiones. La pintura, por su parte, alcanzó sus cotas más bajas en las imágenes más narrativas: la pintura de historia y el tremendismo del último tercio de siglo. Sólo cuando desbordó la narración con la presentación –a veces en el seno mismo de la narración y utilizándola como pretexto–, afirmó niveles iguales o superiores a los que había tenido: ese fue uno de los aciertos del realismo courbetiano y del impresionismo.

En uno y otro caso, sí es cierto que ambas artes pierden, para decirlo en términos que nos conducen directamente a las propuestas orteguianas, buena parte de su esteticidad –más la primera que la segunda– y, muy particularmente, dan pábulo a una recepción no estética, esa que Ortega ha llamado humana. También es verdad que la reacción artística de comienzos de nuestro siglo, más radical y perceptible en las artes plásticas que en las literarias, pone en cuestión el lenguaje hasta entonces empleado y, en concreto, la narratividad que hasta entonces parecía, al menos tópica y convencionalmente, dominar. La célebre definición denisiana según la cual un cuadro es, antes que ninguna otra cosa, una superficie de formas y colores distribuidos de una determinada manera, traslada el interés desde la *mimesis* hacia la condición misma de la imagen, pero también de la narración a la visualidad.

En este punto, el par de conceptos contrapuestos a que antes se aludió deja de tener utilidad: confunden más que aclaran. Contra lo dicho una y otra vez por el propio Ortega, una de las orientaciones se reclama de la *mimesis,* esto es de la representación, de la humanización si se quiere, pero es una *mimesis,* habrá que recordarlo, en lo ficticio, en la ficción que toda imagen artística, por el hecho de ser artística, es. Una *mimesis,* pues, ficticia ella también, una simulación que sólo cuando pierde conciencia de tal, cuando se cree representación real e inmediata se convierte en panfleto, arte ideológico, moralizante, sentimental, etc. El realismo artístico es en la ficción, no fuera de ella: crea un mundo simulado, como crean un mundo simulado Giotto o Rubens, y, por tanto, pues de imágenes se trata, un sujeto también simulado, casi un trascendental kantiano, que sólo aparece con el cuadro y que sólo en el cuadro percibimos. Cuando este sujeto virtual pretende ser como el empírico real, entonces se produce el realismo, que no elude, pues, su carácter de construcción: construir un sujeto propio de la abstracción o de la representación, pero también propio del manierismo o del barroco flamenco, por citar ejemplos muy diferentes y suficientemente expresivos, es la tarea que se encierra en aquellos puntos de vista, modos de ver que configuran la historia del arte. En ningún caso pode-

mos sustituir esas imágenes artísticas por imágenes inmediatas, y al sujeto virtual que en ellas aparece por uno empíricamente convencional que opinase sobre lo que hay mediante pinturas o escultura, imágenes *de*.

El pintor y la pintura

El carácter polémico de *La deshumanización* impidió una atención más sosegada a estos problemas que quizá hubiera sido provechosa. Escritos de la misma época acentuaron, si cabe, ese polemismo: *Sobre la crítica de arte* y *El arte en presente y en pretérito,* ambos de 1925. En el primero, un brindis a Juan de la Encina, Ortega señala las dificultades que para la crítica ofrece el arte nuevo: todo se ha hecho problemático en el mundo de la estética. También hay en él, como en el segundo, una referencia a la exposición de los Artistas Ibéricos, acontecimiento importante en el desarrollo del arte nuevo español, punto de partida de *Arte en presente y en pretérito* y motivo central de su reflexión. Una intervención de 1926 con motivo de la exposición de artistas catalanes celebrada en Madrid, *La verdad no es sencilla,* vuelve sobre la misma temática con un enfoque similar.

Pero la problemática abierta en el *Ensayo de estética a manera de prólogo,* y con menos ímpetu pero con notable rigor en los escritos anteriores ya comentados, controvertida y hasta cierto punto difuminada en el suelo polémico de *La deshumanización,* vuelve a abrirse con intensidad en sus últimos escritos sobre arte, los que dedica a Velázquez.

En 1943 publica en alemán un texto sobre *Velázquez* (Berna, Iris Verlag, 1943), que luego será recogido en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (Madrid, *Revista de Occidente,* 1950). A ellos deben añadirse textos diversos que ponen de relieve el interés del filósofo por el pintor: *La reviviscencia de los cuadros,* artículo publicado en la revista *Leonardo* (año II, vol. XIII, Barcelona, 1946), *Introducción a Velázquez,* curso impartido en San Sebastián en septiembre de 1947, *Temas velazquinos,* publicado en la edición citada de los *Papeles,* e *Introducción a Velázquez,* en volumen publicado en 1954 por *Revista de Occidente.* Como suele suceder en este tipo de trabajos, muchos son los temas que se repiten, bastantes los que de uno a otro se desarrollan y precisan, y no pocos los que, enlazando con aquellos abordados en tiempos anteriores, contribuyen a fijar, y también a problematizar algunas de sus concepciones fundamentales en este campo.

Un análisis esquemático del contenido de su *Introducción a Velázquez* de 1943 –de ahora en adelante, para no confundirla con la *Introducción* de 1947, sólo *Velázquez*– permite distinguir tres temas fundamentales y secuenciales, si no en la exposición sí en la argumentación: la biografía de Velázquez, la naturaleza estética de su pintura y la concreción o determinación de esa estética en rasgos singulares que, pienso, son propios del barroco. Estos tres asuntos vuelven a aparecer en los restantes escritos sobre el pintor sevillano. Además hay otros que, provisionalmente, calificaré de auxiliares, pues ayudan a comprender los mencionados, algunos de los cuales han aparecido ya en esta introducción: la relación entre formas artísticas y naturales, la posición de España en el marco de la pintura europea, el perspectivismo, etc.

Ortega expone la vida de Velázquez y señala la fortuna que para él supuso ser nombrado tempranamente pintor del rey. Ello le alejó de la competencia y la clien-

tela, el monarca era el único cliente para el pintor, pudo atender a las necesidades de la Corte, pintar retratos, pero también a las suyas propias, pintar cuadros cuya razón no depende de encargo alguno, tampoco del oficio. La pintura, escribe Ortega, se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte, el porqué de sus cuadros reclama casi siempre una respuesta de orden estético, no meramente profesional.

Que Velázquez convierta el arte mismo de la pintura en tema de su pintura no tiene, en este horizonte, nada de extraño. Ahora bien, aquí se plantea una cuestión que ya fue suscitada en epígrafes anteriores y que ofrece notable interés: ¿puede la pintura velazqueña explicarse a partir de la biografía del pintor?, ¿puede el arte explicarse a partir de la biografía del artista? Hay una lectura de los textos de Ortega que permite contestar afirmativamente a esta pregunta, y no es, no puede argüirse, una lectura apresurada. La preocupación orteguiana por ir desgranando la vida del pintor, polemizar con algunas de las interpretaciones tópicas, señalar la importancia del oficio y de la nobleza del sevillano..., son motivos que ponen bien de relieve la importancia que el filósofo concede al aspecto biográfico. Sin embargo, quizá sea necesario delimitar con más precisión qué entiende Ortega por biografía del autor de las obras, a fin de no inducir a errores que el palo seco del término, biografía, puede producir.

En otras ocasiones, en dominios y con enfoques diferentes, ha abordado el asunto. En *Meditaciones del «Quijote»,* cuando se pregunta por el autor del quijotismo, por Cervantes, hace una aclaración pertinente: «Conviene, pues, que, haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo una condensación particular. Este es para mí el verdadero quijotismo: el de Cervantes, no el de Don Quijote. Y no el de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título quijotismo a cervantismo»[9]. De otro modo: el Cervantes que a Ortega interesa es el que se proyecta desde su obra, desde *El Quijote,* no el de los baños de Argel. Que los baños de Argel hayan incidido o no en la génesis de la imagen quijotesca, es algo que ahí no se plantea, pues el quijotismo puede ser comprendido en la lectura de la novela al margen de la anécdota biográfica. El quijotismo implica un punto de vista –y Ortega lo expone detenidamente–, el del quijotesco Cervantes, es decir, el del novelista en cuanto proyectado y creado por la novela que él ha escrito.

Cuando Ortega se refiere aquí a Cervantes, no se refiere tanto al individuo cuanto al yo-artista, al yo-creador que en él anida, contra el que lucha y que emerge en la novela. El filósofo aborda también el asunto en términos similares cuando analiza la obra de Baroja en las páginas que continuaban, *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa*[10]. Ahí expone con toda radicalidad la que pudiéramos llamar posición antibiográfica, la diferencia entre el yo-no-artista y el yo-artista; ahí se opone, con palabras enérgicas, a quienes convierten la obra en expresión de aconteceres biográficos: «Por esto –habla Ortega del siglo XIX–, uno de los pontífices de la *platitude* positivista, Hipólito Taine, se propuso convertir la historia del arte en histo-

[9] *Meditaciones del Quijote,* Madrid, Revista de Occidente, en Alianza Editorial, 1981, p. 31.
[10] Con el título «Variaciones sobre la circunstancia», en *Meditaciones del Quijote,* edición citada.

ria de los artistas, y su precursor, Sainte Beuve, entendía la crítica como una descomposición de la obra de arte en anécdotas biográficas. Esto es inadmisible. El *Pensieroso* no está compuesto por el detritus humano, harto humano, del corazón de Miguel Angel»[11].

¿Acaso ha cambiado desde los años en que escribió estas palabras, 1910 a 1913? Muchos son los datos biográficos que Ortega acumula a propósito de Velázquez, muchos también los extremos circunstanciales que allega en torno a la España de la época, mucha la importancia que a unos y otros concede. Sin embargo, el tema ni se ignora ni se oculta. Como si no tuviera una solución fácil –y no la tiene–, vuelve una y otra vez sobre él en los escritos dedicados a Velázquez. En uno, *La reviviscencia de los cuadros,* con mayor rotundidad que otros: «En suma, ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia actualizándonos la biografía del autor. Sólo así llegamos a la auténtica realidad del cuadro»[12].

Mas, justamente cuando parece que ha apostado de forma definitiva por lo biográfico, una nota de pie de página corrige esta impresión: «del pigmento vamos hasta la biografía», encontramos la biografía escorzada en el pigmento, y es éste quien nos la propone en estado de máxima condensación». La biografía de que habla no son los hechos circunstanciales, es la que el pigmento escorza, que la forma pictórica, la visualidad pura que para Velázquez es la pintura, nos anuncia, insinúa, proyecta y configura: la biografía, ese sujeto que la imagen proyecta, sujeto, sin embargo, real, no virtual, Diego Velázquez, nacido en Sevilla el año 1599, miembro de una generación de pinceles famosos, Zurbarán, Cano, Claudio de Lorena, Poussin...

El pigmento manifiesta un significado concreto, a la vez envía a la explicación biográfica de su génesis. La identificación de génesis y significado ha podido conducir a una confusión difícil de aclarar. La importancia concedida a los rasgos que inciden en la génesis biográfica, posibilidad y condición de ese significado que el pigmento presenta, crea, ha desequilibrado el análisis de la imagen velazqueña y dejado sin respuesta algunas preguntas: si no existe, como no parece existir –muchos otros pintores del rey investigaron en ámbitos pictóricos diferentes–, una relación de necesidad entre la condición de pintor del rey y el centrarse velazqueño en la visualidad, ¿cuál o cuáles son las causas que determinaron esa entrega, ese proceso?

Ortega no lo dice explícitamente, pero proporciona pistas suficientes para que nosotros respondamos. Otro distinto de la biografía es el camino que propone. Cuando en el curso de San Sebastián resume cuatro notas sobre la pintura del sevillano, la primera señala la importancia de la relación entre el singular y el todo, en este caso de la pincelada con las otras pinceladas que sus contemporáneos dieron. Antes, en el mismo curso, ha dicho que «el estilo de un pintor surge promovido por los vigentes en su tiempo. Estos, incluso aquellos a que el pintor se opone, están presentes en su obra, actúan en ella y, por tanto, forman parte del sentido del pigmento»[13]. Más adelante, le contrapondrá a Caravaggio y terminará diciendo que

[11] *Ibidem,* pp. 135-136.
[12] En *Papeles de Velázquez y Goya,* edición citada, p. 63.
[13] *Ibidem,* p. 158.

«no se puede entender a Velázquez si no se le contempla como la estricta contraposición a los entusiasmos de su tiempo»[14].

Este de la visualidad es el marco en que el estilo velazqueño, el sentido del pigmento puede ser comprendido, el horizonte en que semánticamente surge y se delimita, aparte de que su génesis técnica posea condicionantes biográficos precisos. Las de Velázquez «dialogan», positiva o negativamente, con otras imágenes, construyendo con su presencia y en sus estilos el que podemos llamar patrimonio visual de la época. Como tantos otros pintores, Velázquez hace retratos, pero va más allá retratándolo todo y, como bien dice Ortega, retratando el retratar. Retratar es individualizar el objeto y plasmar el instante de las escenas, y ello con recursos que sólo de la visualidad se reclaman, una visualidad que implica un punto de vista, no el que el individuo-pintor adopta, sino el que la imagen propone (que puede coincidir o no con aquél). Ortega señala con precisión que Velázquez individualiza, y que lo individual es lo que aparece; ahora bien, lo que aparece, aparece siempre a alguien, es correlato de un sujeto, de un yo con un punto de vista, que mira con una perspectiva determinada.

Toda imagen, y con ello volvemos a la tesis orteguiana del *Ensayo de estética a manera de prólogo,* lo es *de algo,* pero también *de alguien* y *para alguien.* Cuando escribe que Velázquez pinta en *Las Meninas* «todas las figuras del cuadro según aparecen miradas desde un punto de vista único, sin mover la pupila»[15], no dice que el pintor tuviera en la realización de su cuadro un punto de vista único, sin mover la pupila. Esa pupila inmóvil es el *alguien* de quien es la imagen de *Las Meninas* que Velázquez pintó. Una imagen ficticia, no real, que tiene como correlato a un sujeto igualmente ficticio, irreal, desde la cual podemos contemplar mejor nuestro mundo y también el del barroco.

Cuando Velázquez individualiza, reduce la pintura a visualidad, escribe Ortega, plasma el instante, lo eterniza sin dejar de ser instante, es decir, temporalidad. Con ella alcanza una unidad que nada debe a la anécdota o a la composición, entendida en el sentido tópico, sólo a la más estricta visualidad. A la vez, individualiza los objetos en su aparecer y en ese instante. Aparición e instante se necesitan y complementan, ambos se contraponen a la atemporalidad de lo dado y petrificado, de lo sólido y material. Pero si el aparecer es para alguien, también el instante de la escena es para un sujeto, el que puntualmente está ahí en ese momento del tiempo. Aparecer e instantaneidad implican un sujeto del que son correlato, y así concretan la que es nota estética de toda imagen artística en una propuesta estilística o poética: Velázquez, como luego dirá Maravall[16], aquí, afirma Ortega, pinta el mirar mismo, retrata el retratar.

Bibliografía

Abellán, J. L., *Ortega y Gasset en la filosofía española,* Madrid, Tecnos, 1966. Cerezo Galán, P., *La volunad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega,* Barcelona, Ariel, 1984. Ferrater

[14] *Ibidem,* p. 189.
[15] *Ibidem,* p. 51.
[16] J. A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad,* Madrid, Guadarrama, 1960.

Mora, J., *Ortega y Gasset: etapas de una filosofía,* Barcelona, Seix Barral, 1958. Garagorri, P., *Introducción a Ortega,* Madrid, Revista de Occidente, 1970. Lafuente Ferrari, E., *Ortega y las artes visuales,* Madrid, Revista de Occidente, 1970. Marías, J., *Ortega, I. Circunstancia y vocación,* Madrid, Revista de Occidente, 1960. Ortega y Gasset, J., *Papeles sobre Velázquez y Goya,* Madrid, Revista de Occidente, en Alianza Editorial, 1980; *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid, Espasa Calpe, 1987; *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)* (edic. de E. Inman Fox), Madrid, Castalia, 1988. Silver, Ph. W., *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset,* Madrid, Alianza, 1978.

Eugenio d'Ors

Laura Mercader

A menudo mal interpretada, indistintamente menospreciada o sobrevalorada, en demasiadas ocasiones omitida, la figura de Eugenio d'Ors (1881-1954) es por naturaleza controvertida. Su adaptación a la modernidad pasó por acogerse a uno de los principales roles públicos que ésta ofrecía, el del intelectual comprometido con la reforma social[1]. A decir verdad, cualquier compromiso implica espíritu crítico y cualquier discrepancia conlleva polémica, sea de la índole que sea. Su personaje responde al perfil de aquellos *hombres de escritura*, nacidos con el siglo, que se sirvieron de las plataformas de difusión pública para ejercer como actores e interventores ante la realidad política, social y cultural de su tiempo. Implícita su condición de literato, el intelectual, por definición, es persona que accede al conocimiento, pensador, filósofo u hombre de cultura. Eugenio d'Ors se empeñó en que se le considerara filósofo; y aunque fuera mejor escritor[2], vistió un sistema filosófico con la apariencia de un programa regeneracionista.

Esta doble característica de su corpus teórico –la convivencia entre doctrina y acción– arguye a dos de los objetivos que se impuso alcanzar a lo largo de su carrera intelectual. En conexión con el pensamiento sistemático premoderno –de la Ilustración hasta Hegel–, pretendía explicar el mundo en su totalidad; *reducir la anécdota a categoría*, según su retórica. Seguía convencido de que el mundo se regía por unas coordenadas susceptibles de ser reconocidas por el hombre, en unos momentos en que este organigrama aprehensible empezaba a entrar en un estado de crisis irreversible. Es decir, anhelaba construir un sistema <<ideal>> donde la ley del Orden amansara la vorágine del Desorden. He aquí, sin embargo, su modernidad: el mundo racionalizado no olvida la sinrazón, *Conviene que haya herejes y conviene también que las máscaras se diviertan*[3]. La modernidad baudelaireana, asistemática, parcelada y fugaz es contemplada pero no asimilada como principio. Su sistema no ignora el caos, la Naturaleza orgiástica descubierta por el Romanticismo, sino que pretende combatirlo mediante el instrumento de la inteligencia. Se lo propuso como una lucha, la batalla del siglo, una *Heliomaquia*, también según sus pala-

[1] Sobre el polémico papel de los intelectuales en el siglo XX ver: Maldonado, Tomás. *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*, Barcelona, Paidós, 1998.

[2] En relación a la condición de Eugenio d'Ors como filósofo, ver fundamentalmente: Aranguren, José Luis L. *La filosofía de Eugenio d'Ors*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981; Ferreter Mora, Josep, *El llibre del sentit*, Santiago de Chile, Pi de les Tres Branques, pp. 71-89; Rius, Mercè, *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, Curial, 1991.

[3] *Carnaval y Cuaresma*, en *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 27.

bras. Una vez conceptualizado el mundo, delimitada cada una de sus variantes, el conocimiento de su esencia, de la Verdad, tenía para d'Ors una finalidad pragmática: la posibilidad de intervención, de incurrir en las *palpitaciones de los tiempos.* De modo que, implicado con su papel público, a través de su sistema, ambicionó proporcionar unos valores políticos, morales, filosóficos y estéticos donde fundamentar la regeneración que ya muchos habían advertido necesaria.

Como pensador convirtió su metafísica en un proyecto activo de reforma y, en este cometido, encontró en el universo del arte el paradigma para ilustrar su particular visión idealizada del mundo. El fenómeno del arte, desde todas sus facetas –discurso estético, crítica, teoría, historia, promoción de actividades...–, no sólo ocupa gran parte de su producción literaria, sino que impregna el resto de su pensamiento. La dimensión estética atraviesa toda la reflexión dorsiana, desde la filosofía moral, la filosofía política y la filosofia de la historia. Por esta razón, como ya apuntara Aranguren[4], desvelar los fundamentos de su propuesta estética puede auxiliar a otros terrenos del pensamiento. D'Ors estaba convencido que *La Ciencia del Ver puede causar igualmente una verdadera revolución en la filosofía del conocimiento*[5].

El objeto estético fue utilizado por d'Ors como una arma de doble filo; tan pronto era el lugar privilegiado desde donde vislumbrar el *secreto* de las cosas y controlar el mundo, como el paraíso terapéutico para protegerse de la anarquía de la contemporaneidad: *Sin un empujón decisivo para reacer mi propia existencia, (...) voy a naufragar en ese caos. Me doy tres horas para salir de él: tres horas para mi recreación en el Museo de Prado*[6]. D'Ors fusiona sin contradicción la dimensión ontológica y la dimensión social del arte con una compatibilidad de ascendencia ruskiniana. Su reflexión estética, a caballo entre el platonismo y el simbolismo finisecular, rozaría la paradoja si no fuera porqué su concepción del arte como artificio de consuelo no se justifica por el aislamiento intimista sino por la acción correctora.

Así pues, para Eugenio d'Ors el arte no es un fenómeno soberano sino el mejor mecanismo para comprender el mundo y construir su historia. Su reflexión estética nace en oposición a la corriente de pensamiento que se fundamenta en la autonomía del objeto estético y en el individualismo del artista. Una opción absolutamente definida a finales de siglo tanto en Francia –por el simbolismo decadentista–, como en Cataluña –a través del modernismo maragalliano–. Frente al arte por el arte y bajo la estela de la *École Romane,* auténtico modelo de los movimientos que restauran el cuerpo social del arte tras dispares naturalismos y decadentismos, d'Ors propone una estética esencialista, basada en la literaria idea de construcción, con el fin de conseguir una obra perfectamente organizada[7]. El arte es agente reductor de la variedad hasta la unidad, da forma al mundo; a través de él es posible escrutar platónicamente en el conocimiento de la realidad fenoménica –la *realidad aspecto,* como diría en 1934– para revelar la realidad ideal, su esencia –la *realidad prospecto*–. El arte no representa acontecimientos –la limitación del impresionismo–, tam-

[4] Aranguren, José Luis L., *op cit.*

[5] Ors, Eugenio d'., *La teoría de la visión, Arriba,* Madrid, 19-VIII-1945.

[6] Ors, Eugenio d', *Tres horas –esta vez para mí– en el Museo del Prado. El Escorial,* número extraordinario, Madrid, enero 1943, pp. 13-28.

[7] Sobre la influencia de la *École Romane* en el pensamiento estético dorsiano ver: Vallcorba, Jaume, *Noucentisme, mediterranisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica,* Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

poco imita –la del naturalismo–, ni representa formas sin contenido –el academicismo–; el arte representa conceptos inyectando forma a la disparidad de la Naturaleza. A su vez, en tanto que el arte facilita la construcción de un ideal, también permite orientación bajo criterios morales y sociales. De este modo, el arte se convierte en un eficaz instrumento moralizador, didáctico, civilizatorio, plausible de ser incorporado en un programa de reforma cultural y espiritual. Este último punto proporciona la pauta para relacionar a d'Ors con los teóricos de la *Escuela de Viena*, al considerar el arte simultáneamente como testimonio y como agente activo de las aspiraciones de cada época.

D'Ors desarrolló sus disquisiciones sobre la propiedad ontológica y social del arte principalmente durante su etapa de promotor cultural en Cataluña (1906-1920); cuando ejerciendo como *periodista de ideas*, al ritmo de los días, en su tribuna en la prensa, comentaba la realidad contemporánea con voluntad de otorgarle sentido más allá de su rostro perecedero. Tácitamente conectada con su concepción intelectualizada del objeto estético, asimismo durante este período, d'Ors definió la figura del artista y las pautas a seguir en el acto creativo. El creador dorsiano es modelo social cual faro conductor; emerge como el paradigma de la fusión del Arte y la Vida, gracias a su singular aptitud para penetrar en la visión prístina de la realidad –*Sols l'artista pot esguardar (*intuere*) les coses i lo diví en elles*[8]–, junto a la intrínseca disponibilidad del arte para la regeneración. El aristocrático artista imaginado por d'Ors adquiere extraordinariedad al unir las dos aptitudes que considera indispensables para la creación: la habilidad técnica, el oficio, la disciplina, el aprendizaje, eso es, la humildad del Artesano y la capacidad intelectual del Autor, es decir, la gestación de ideas, de intereses colectivos, de discurso moral. La raíz de esta imagen proviene de aquella idea hegeliana de considerar el artista como el artesano que deviene progresivamente trabajador espiritual: *Tot ofici es torna Filosofia, es torna art*[9], sentenciaba; la Obra-Bien-Hecha, resultado de la suma entre humildad y autoría, no es más que la forma dorsiana de redecir a Hegel. De esta reunión entre forma e inteligencia, capaz de derivar hacia los ideales para la colectividad, procede la campaña dorsiana por el *arte civil*.

No obstante, la humildad del artista no se limita a su destreza sino que determina también su actitud ante el proceso de creación. La dimensión moral del artista aparece como parte fundamental del acto estético. En tanto que el fin del arte es contribuir a esencializar la realidad para mejor comprenderla, el artista debe iniciar un camino de sumisión y renuncia de su emotividad, de *desnudez anecdótica* y *purificación ideológica* –en términos dorsianos–, a través de la Inteligencia y la Voluntad. A la inversa del heroísmo baudelariano, la epopeya del artista moderno no se afirma mediante la persecución de la novedad, sino que consiste en convertir lo efímero en tradición, en mantenerse en la universalidad de lo clásico.

La dimensión ética de este proceso de objetivación se torna estética cuando deviene la base sobre la cual formalizar una realidad ideal. Para d'Ors, la objetividad sólo es un punto de partida del proceso artístico, al igual que lo fuera para el

[8] Carta de d'Ors a Amadeu Vives fechada el 20 de agosto de [1904], publicada en Aulet, Jaume, *Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906). Els Marges*, núm. 34, Barcelona, 1986, pp. 91-107.

[9] Palabras escritas a propósito del ceramista francés del siglo XVII, Bernard de Palissy, su arquetipo de artista-artesano; ver el artículo *L'amor a l'ofici. Bernard Palissy. Ciutat*, núm. 12. Terrassa, 1910, pp. 27-31, y Ors, Eugenio d', *De la Amistad y del Diálogo*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1919.

simbolismo francés finisecular. Al artista objetivo, d'Ors le atribuyó la respetable categoría de *maestro en visión*[10]. En oposición a la mirada realista que atiende a la apariencia de las cosas, el «docto en visión» encuentra la forma interior platónica a través de la estructura, su realidad esencial. El verdadero Artista, sobre este conocimiento, gesta ideales, emulando las condiciones originales de la creación[11]. Lejos del academicismo el artista se define por crear las reglas y no por regirse por ellas.

Sobre estos fundamentos, es posible entender que la estética idealista dorsiana rehuya la abstracción, mostrándose como un nuevo clasicismo. El arte racionaliza la naturaleza en tanto que la humaniza, le otorga límite e imagen: *La abstracción (...) tiene por límite la humanidad*[12]; mas no pierde el referente de la realidad sino que la *re-presenta.* Respondiendo a tal reflexión, una de las aportaciones más elocuentes del ideario de d'Ors consiste en la definición del principio ontológico de Figura, entendido como síntesis entre conocimiento –actitud pasiva– y pensamiento –actitud activa–. Respaldado por las teorías sobre el lenguaje de Arthur de Gobineau, d'Ors libera de materia a la forma y le infunde *sentido.* El autodenominado *pensamiento figurativo* trabaja con apariencias conceptualizadas, es *Mitológico.*

Desde esta perspectiva, d'Ors completó su, no por menos global, asistemática especulación estética. Una vez instalado en Madrid, cuando el mundo del arte se convirtió en su casi exclusivo marco teórico, desarrolló las tesis sobre la recepción de la obra de arte y la particular concreción de ésta en el tiempo histórico. Retomando los principios de la estética clasicista, la reflexión dorsiana sobre la crítica transciende el propio lenguaje del arte. Puesto que la obra es considerada como certificado de una época, la labor de la crítica consiste en desvelar su determinación cultural. El método de crítica de arte que propone d'Ors descalifica el análisis temático *–crítica de los significados–* y el análisis estilístico *–crítica de la formas–*, por la parcialidad de sus lecturas, en favor de un análisis figurativo *–crítica del sentido–*, derivado de la categoría de Figura. Emparejado con el artista, el crítico selecciona y *clasifica* el mundo de las formas –sistema que en 1928 apoda *tectónica–*, distinguiendo, al eco de Hildebrand y Wölfflin, las *formas que pesan* y las *formas que vuelan.* Acto seguido, más allá de la atención a la propia obra, y con la intención de reducir el mundo a categorías cosmogónicas, el crítico eleva la obra a *eón* universal[13]. Esta evolución del Arte a la Historia es la que se ejemplifica con el paso de la obra *Tres horas en el Museo del Prado,* donde los principios *clásico* y *barroco* sirven para ordenar la Historia del Arte, a *Lo Barroco,* en la que las mismas categorías son presentadas desde una dimensión cultural e histórica[14].

[10] En 1906 d'Ors, en aquel momento Xenius, inviste a Cézanne como *el nostre mestre en visió,* en el primer artículo publicado en España sobre el artista francés: Xenius, *Glosari. Paul Cézanne. La Veu de Catalunya,* Barcelona, 29-X-1906. D'Ors interpreta del mismo modo al cubismo, ver *Glosari (Selecció),* Barcelona, Ed. 62 i <<la Caixa>>, 1982, pp. 160-161, 172.

[11] A esta fase culminante del acto creativo d'Ors, según el momento, la denominó *arbitrarismo, estructuralismo, clasicismo* o *arte eterno.* Y los artistas que consideró modelos de la misma fueron desde Clará y Torres García hasta Togores, Picasso, Tozzi y Zabaleta. Ver el catálogo *Eugenio d'Ors del arte a la letra,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

[12] Ors, Eugenio d', *Novísimo Glosario. Abstracción. Arriba,* Madrid, 11-I-1950.

[13] Las teorías sobre la crítica de arte d'Ors las sistematiza en *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte,* Madrid, Tecnos, 1989 (1944); aunque ya las había apuntado en *Mi Salón de Otoño,* Madrid, Revista de Occidente, 1924, y en *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura,* Madrid, Páez, 1928.

[14] *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de las exposiciones de pintura,* Madrid, Tecnos, 1993 (1922). *Lo Barroco,* Madrid, Tecnos, 1993 (1935).

Es de este modo como la estética dorsiana se encuentra claramente en la base de una Filosofía de la Historia. El *Clasicismo* y el *Barroquismo* se convierten así en polos de la dialéctica que anima la Historia. Como ya insinuamos al comienzo, Eugenio d'Ors, situado en la nostalgia romántica por la ingenuidad del saber, combatió por la necesidad espiritual de Clasicismo –parangonándose a sus coetáneos Valéry y Eliot– como única salida a la crisis de la modernidad.

Bibliografía

Aguilera Cerni, V., *Ortega y d'Ors en la cultura artística española,* Madrid, Ciencia Nueva, 1966. Aranguren, J. L. L., *La filosofía de Eugenio d'Ors,* Madrid, Espasa Calpe, 1981. Cacho Viu, V., *Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1920), seguida de un epistolario inédito,* Barcelona, Quaderns Crema, 1997. Capdevila, J. M.ª, *Eugeni d'Ors. Etapa barcelonina (1906-1920),* Barcelona, Barcino, 1965. Garriga, C., *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors,* Barcelona, Curial, 1981. Jardi, E., *Eugeni d'Ors. Vida i obra,* Aymia, Barcelona, 1967. Mercader, L., Peran, M., Bravo, N., *Eugenio d'Ors, del arte a la letra,* Madrid, MNCARS, 1997. Ors, E., d', *La Ben Plantada,* Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1911; *La Bien Plantada,* Barcelona, Excelsior, 1914; *Glosari: 1906,* Barcelona, Francesc Puig, 1907; *1907, 1908* y *1914,* Barcelona, Talleres Gráficos Montserrat, 1915; *1916,* Barcelona, Quaderns d'Estudi, 1918; *El Nuevo Glosario,* Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921; *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético,* Madrid, Caro Raggio, 1922; *Mi Salón de Otoño,* Madrid, Rev. de Occidente, 1924; *Lo Barroco,* Madrid, Aguilar, 1944; *Tres lecciones en el Museo del Prado,* Madrid, Aguilar, 1944; *Papers anteriors al Glosari,* Barcelona, Quaderns Crema, 1994; *Mis Salones Itinerario del Arte Moderno en España,* Madrid, Aguilar, 1945; *Obra catalana completa. Glosari, 1906-1910,* Barcelona, Selecta, 1950. Vallcorba, J., *Noucentisme, Mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica,* Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Antonio Machado

Valeriano Bozal

Las ideas y reflexiones sobre estética y poética de Antonio Machado (1878-1939) se encuentran dispersas en el conjunto de su obra. Ningún libro las recoge por entero ni de forma sistemática, si bien es posible considerar *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936) como aquél en el que tienen su más completo desarrollo. Ello no implica, desde luego, olvidar otras reflexiones de Juan de Mairena que no aparecen en este libro –las que publicará durante la Guerra Civil–, en otras obras del poeta, en su prosa dispersa o en sus apuntes, *Los complementarios* (escritos entre 1912 y 1925, publicados tras la muerte del poeta).

Se trata, en todos los casos, de ideas y reflexiones abiertas, no encerradas en fórmula sistemática alguna, y por lo común expresadas en el mismo modo machadiano de decir: reflexiones que se muestran a sí mismas, ya sea en prosa o en poseía. La índole del discurso machadiano, tal como aparece en *Juan de Mairena*, es, a primera vista, propia de un género muy de su tiempo: la glosa, la sentencia, la reflexión que aparece en el periódico. Eugenio d'Ors, Ortega, Ramón son algunos de los autores que, con diferencias evidentes entre ellos, lo cultivaron. Sin embargo, las sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de ese profesor apócrifo que fue Juan de Mairena poseen una personalidad singular. Por lo pronto, no son la simple exposición de un pensamiento particular, de una opinión sobre esto y aquello que se comunica al lector, tampoco la divulgación popular, periodística, de cuestiones más o menos complejas de filosofía, menos aún brillantes ejercicios de paradoja. Es cierto que hay algo de todo esto, pero los rasgos que definen su perfil se caracterizan más por la ironía y el diálogo que por cualquier otra nota.

El diálogo aparece en muchas ocasiones en el texto de la sentencia y el apunte. Juan de Mairena, profesor de Gimnasia encargado de una clase voluntaria y gratuita de Retórica, habla con sus alumnos, también con el lector. Machado supone siempre al lector, al que se dirige, con el que mantiene una conversación implícita o explícita, en el que pretende sembrar la duda y suscitar, con las suyas, la reflexión propia. Su decir, es un decir abierto, que nos obliga a pensar, a continuar el diálogo en nosotros mismos, por nuestra cuenta. Ello hace tanto más difícil una exposición sistemática de sus ideas, que, por otra parte, falsearía ese carácter abierto.

Además, en segundo lugar, las de Juan de Mairena –también las que aparecen en *Los complementarios*, en muchas de sus poesías y en sus prosas dispersas– son reflexiones en las que la ironía juega un papel determinante. Ya la propia figura de

Mairena es irónica: un profesor[1] de Gimnasia impartiendo clases de Retórica, que casi siempre son de Metafísica, de Poética y de Sofística, pues los límites entre estas tres actividades no quedan deslindados con claridad. Lo es también la fisonomía del maestro en tanto que tal y la de los alumnos, entre los cuales destaca un «oyente»: saber oir bien, saber escuchar, atender a lo que dice el otro no es tarea fácil ni habitual. Pero, ante todo, es irónica la condición del discurso, consciente de su naturaleza, marcando siempre la distancia respecto de sí mismo, poniendo en duda aquello que dice y haciendo de esta duda un rasgo consustancial del propio discurso. En este contexto, la paradoja es recurso que obliga a pensar e ilumina.

Las ideas y reflexiones estéticas y poéticas de Antonio Machado hay que verlas «en acto», contemplarlas en su actuación, seguirlas en su dinamismo, en el ejercicio de su sabiduría. Cualquier intento de exponerlas no es sino una aproximación que debe inducir, si es que tiene éxito, a su lectura. Convertidas en saber sentencioso -tal como en los últimos tiempos se utilizaron-, no son más que una burda falsificación del pensamiento y la actitud del poeta.

Machado insiste en una idea que, creo, puede considerarse eje de su reflexión: «la esencial heterogeneidad del ser». *Sobre la esencial heterogeneidad del ser* era el título del libro, 1.800 páginas de apretada prosa, que habría escrito el maestro de Mairena (*Juan de Mairena*, XXXIII), al que se alude irónicamente en diferentes momentos. La esencial heterogeneidad del ser me parece tesis de raigambre kantiana, fruto de la lectura que hace Machado de Kant, pero no simple traslación del pensamiento del filósofo alemán (como, por lo demás, es habitual respecto de autores con fuerte influencia sobre el poeta: Bergson, Nietzsche, Valery, Heidegger..., nunca traducidos o trasladados, siempre leídos e interpretados), fruto también de su profunda lectura de Cervantes, el autor de más intensa presencia en toda la obra de Machado, no sólo en *Juan de Mairena.*

La «esencial heterogeneidad del ser» es noción que se ofrece en diferentes planos. Metafísico el primero y más complejo, tal como afirma en uno de los fragmentos de *Juan de Mairena*: «*De lo uno a lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad= realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en el que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en «La esencial Heteregeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*» (II).

Lo otro es el otro, aquel otro que está frente a mí, pero es también la otredad que en mí surge, incurable, que en mí funda anhelos de diferencia, y que me obli-

[1] Un profesor, Mairena, que tiene una muy concreta idea de su enseñanza: «Otra vez quiero redordaros lo que tanta veces os he dicho: no toméis demasiado en serio nada de cuanto oís de mis labios, porque yo no me creo en posesión de ninguna verdad que pueda revelaros. Tampoco penséis que pretendo enseñaros a desconfiar de vuestro propio pensamiento, sino que me limito a mostraros la desconfianza que tengo en el mio. No reparéis en el tono de convicción con que a veces os hablo, que es una exigencia del lenguaje meramente retórico o gramatical, ni en la manera algo *cavalière* o poco respetuosa que adveriréis alguna vez en mis palabras cuando aludo, siempre de pasada, a los más egregios pensadores. Resabios son estos de viejo ateneísta, en el más provinciano sentido de la palabra. En ello habéis de seguirme menos que en nada», *Juan de Mairena.* XLIV. En Antonio Machado, *Prosas completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, 2098.

ga a contemplar a los demás en esa otredad, a ver en mi y en todos otras posibilidades. La paradoja alcanza toda su dimensión en la creencia (poética) de que ser uno no es sino tomar conciencia de tal otredad. Y anhelarla: el anhelo hacia lo otro marca el giro ético que atraviesa todo el pensamiento de Machado, pues la suprema dignidad del hombre radica precisamente en su querer ser otro, tal es lo específicamente humano[2].

Si desde un punto de vista individual pasamos al más estrictamente colectivo e histórico, y si atendemos a lo que fue la historia de España en el primer tercio del siglo –y no sólo en este tiempo–, entonces la concepción machadiana se perfila como una concepción política en el más estricto y radical sentido de la palabra: la posibilidad de crear una *polis* en la que no domine el encastillamiento ni, como solía decir, el caínismo al que tan aficionados son los españoles. Con una perspectiva política, la posición del poeta miraba hacia una sociedad democrática que, en esos momentos, atravesaba por serias dificultades, las que tuvo la II.ª República. Incluso durante la Guerra Civil mantendrá Machado esta actitud.

La «esencial heterogeneidad del ser» rechaza la condiciones de objeto y cosa de las que habitualmente me sirvo, con las que me muevo en el mundo cotidiano, que utilizaron casi siempre los políticos de la Restauración y que es supuesto fundamental del caciquismo. Semejante rechazo produce una complejidad que excluye la cosificación. Los demás no son cosas, como no lo soy yo mismo, pero tampoco los objetos artísticos, poéticos, son cosas, la realidad no es cosa dada de una vez por todas. La temporalidad es la categoría central de esta esencial heterogeneidad, en tanto que nada, ni siquiera yo mismo, permanece estático.

Semejante concepción altera profundamente la noción de objetividad y conduce a una redefinición de «representación» y «conciencia», punto éste en el que me parece más clara la influencia kantiana, punto también que conduce directamente a su concepción de la poesía. Entre los actos conscientes y sus objetos hay una absoluta heterogeneidad, la representación no capta en la conciencia el objeto que es, no hay tal cosa como un objeto que es, no hay tal cosa como una conciencia que registra datos objetivos. La simple relación sujeto-objeto que en tal hipótesis se esconde salta por los aires en el momento en el que introducimos la noción de otredad y planteamos la cuestión en términos de heterogeneidad.

El origen de esta concepción puede rastrearse ya en unos «Apuntes para una teoría del conocimiento. Espacio y tiempo», escritos en Baeza en 1915, fruto de su lectura de la *Crítica de la razón pura*. Allí formula el esquema de la que luego será su teoría de la esencial heterogeneidad: «La objetividad –escribe– supone una constante *desubjetivación*, porque las conciencias individuales no pueden coincidir en el ser, esencialmente vario, sino en el *no ser*». En *Juan de Mairena* su concepción se ha desarrollado de forma personal, introduciendo dos rasgos específicos: la problemá-

[2] «Pero nosotros nos inclinamos más bien a creer en la dignidad del hombre, y a pensar que es lo más noble en él el más íntimo y potente resorte de su conducta. Porque esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertudumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre unidas a una voluntad de vivir que no es un deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. El hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la Naturaleza. Todas las potencias de su espíritu tienden a ello, se enderezan a este fin. El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad», *Juan de Mairena*, XLIV, *op. cit.*, 2097.

tica del escepticismo y la paradoja. Puesto que no es posible asegurar al verdad de las imágenes que en la conciencia-espejo se «representan» –¿cómo percibe la conciencia las imágenes de su propio espejo?–, se atribuye a la conciencia «el poder milagroso de ser consciente y se da por hecho que *una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen*» (II). Tal atribución conduce a la cosificación: la imagen representa verdad y ésta puede ser delimitada y percibida con toda precisión..., pero ésta afirmación no es sino una atribución.

Una atribución tanto más importante para las obras de arte en tanto que la evidencia de sus imágenes –plásticas, poéticas, musicales– induce a la aceptación de lo presentado como verdad. La singular unidad que se produce entre sujeto y objeto en el curso de una experiencia estética tiende a confirmar lo acertado de esta hipótesis. Corregida, sin embargo, por la existencia de *otras* experiencias de «otras verdades», de otras obras, de otras imágenes, que lo son precisamente en función de su ser otras –y no sólo diferentes o diversas– y a ellas referirse. Corregida, también, por la experiencia de obras que fueron en tiempos diferentes, y que lo son del nuestro sin dejar de ser del suyo, al que para siempre pertenecen.

Se enfrenta Machado al problema de la evidencia poética jugando con una paradoja. Por una parte, la poesía es un «acto vidente», «para el poeta sólo hay *ver y cegar, un ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo», lo que supone una afirmación radical de la evidencia poética, de la manifestación de verdad que en la palabra poética brilla. Sin embargo, el acto creador de esa evidencia es un acto negativo, «la misma nada»[3]. El ser que el poeta supone es un ser temporal, aniquilado en su propia entidad por el tiempo, y por el tiempo creado.

El trabajo poético consiste en devolver el tiempo a los objetos, y hacerlo de tal manera que esa temporalidad sea, por serlo, intemporal, «peces que puedan vivir después de pescados» (*Juan de Mairena*, IX)[4]. En las palabras de Machado suena el eco del gran tópico de la modernidad. La otredad de la temporalidad y la otredad de la intemporalidad están en el centro mismo de la palabra poética. Esta no es una representación de lo aparente, en el caso de que tal cosa fuera posible, sino una verdadera creación, invención o descubrimiento de lo real: la vida es el material que el poema canta, pero no es la vida la que da estructura al poema sino la lógica, una lógica poética. No hay tal cosa como una fotográfica mimetización de la vida en el estudio del poeta. El papel del poeta es hacer ver, arrojar luz sobre lo que hay, sobre la presencia de lo que hay, y ello justamente para evitar su cosificación (y la nues-

[3] «Su filosofía [la de Abel Martín, maestro de Juan de Mairena], que era una meditación sobre el trabajo poético, le había conducido a muy distintas conclusiones y revelándole convicciones muy otras que las ya enunciadas. Pensaba mi maestro que la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital –¿y qué otra experiencia puede tener el hombre?– le ha enseñado que no hay que vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa. El poeta –añadía– logra escapar de la zona dialéctica de su espíritu, irremediablemente escéptica, con la convicción de que ha estado pensando en la nada, entretenido con ese hueso que le dio a roer la divinidad para que pudiera pasar el rato y engañar su hambre metafísica. Para el poeta sólo hay *ver y cegar, un ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo, que es la misma nada», *Juan de Mairena*, XXX, *op. cit.*, 2030-31.

[4] «Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo intemporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo, es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos, que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende *intemporalizar*», en *Los complementarios*, *op. cit.*, 1312.

tra). Visión y ceguera son los dos términos del trabajo poético, una visión que ciega, tal es su intensidad, su evidencia.

En su comentario al libro de Moreno Villa, *Colección* (1924), uno de los textos más interesantes para comprender el pensamiento de Machado sobre la poesía, escribe: «El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente al arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual –y sólo por ella– sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño, en último término, la imagen de nuestro soñador. Pero como tampoco hay renuncia sin provecho, la canción de los nuevos poetas parecerá vibrar en un aire más puro y más claro, donde la luz tornase a su modesto oficio de hacernos más limpio y transitable el camino de los ojos».

Poesía es el diálogo del hombre con el tiempo[5]. El tiempo suyo, el tiempo propio, pero también el tiempo histórico, el tiempo de los otros, pues no hay temporalidad individual, solipsista. Con los otros construimos la realidad del lenguaje tanto como la realidad social, con los otros perfilamos la entidad de nuestros sentimientos, sus figuras diversas:

> «No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar claramente su sentimiento.
>
> «Al hacer esta afirmación damos por resueltos, sin siquiera enunciarlos, muchos problemas.
>
> «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje, lo comunico a mi prójimo. Mi corazón enfrente del paisaje apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque, aun este sentimiento elemental necesita para producirse la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro.* Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho *menos mío* que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de *ser nuestro,* porque *mío* exclusivamente no lo será nunca, era de *ellos,* de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo *de los otros yo*»[6].

[5] «Ya en otra ocasión definíamos la poesía como el diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos 'poeta puro' a quien lograba vaciar el suyo para entendérselas a solas con él, o casi asolas; algo así como quien conversa con el zumbar de sus propios oídos, que es la más elemental materialización sonora delfluir tempoeal. Decíamos, en suma, cuánto es la poesía palabra en el tiempo, y cómo el deber de un maestro de poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad desu verso», *Juan de Mairena,* VII, *op. cit.,* 1937.

[6] *Op. cit.,* 1309-10. El apunte al que corresponde esta larga cita fue redactado entre el 31 de julio y el 1 de agosto de 1924, y llevaba como título «Problemas de la lírica». Conviene llamar la atención sobre la fecha porque revela la madurez temprana de la concepción poética de Antonio Machado.

Ese tercer mundo es el material del que se sirve el poeta, o mejor, el material que construye el poeta, al que da realidad, verdad. No el de esto o el de aquello, sino el que surge en la relación de ambos extremos.

Machado no es un poeta social al uso –no mimetiza «cosas sociales»–, pero los otros, la colectividad, tienen una presencia destacada en su poesía, no en los motivos que su poesía narra –en los que también aparece–, sino en la explicación del origen mismo del trabajo poético. Ahora bien, la colectividad no se figura como entidad terminada, objetualizada y abstracta, sino como entidad viva, cambiante, que encuentra en el folclore manifestación cierta.

Es éste uno de los aspectos más divulgados del poeta, su sentido de lo popular y su concepción del folclore. De sobra son conocidas sus reflexiones sobre la «sabiduría popular» así como sobre el destino de la poesía, su rechazo del gongorismo y su admiración por Lope y, sobre todo, por Cervantes. El poeta escribe para el pueblo y encuentra en el lenguaje, en la cultura popular, la materia prima de su trabajo. Al elaborarla condensa el conocimiento allí presente, vivo. Se aparta Machado de aquellos planteamientos que entienden la poesía como adoctrinamiento de las masas y se niega a aceptar este concepto que, en su opinión, degrada lo popular. Busca en lo popular el sentido de lo otro, en un constante hacerse, en una temporalidad creadora. Las masas constituyen una multitud dada, informe, que carece de autoconciencia –y en ello radica, precisamente, su condición de masas–, mientras que el pueblo es colectividad en proceso de realización. A través de su cultura, de la cultura popular, toma conciencia el pueblo de sí mismo, se hace dueño de su naturaleza y de su destino. Machado entiende la cultura popular de una forma dinámica, al igual que es dinámica la poesía, como lo es el arte, y ello por el papel que asume la otredad.

La esencial heterogeneidad del ser es concebida individual y colectivamente. Es concebida también en la perspectiva filosófica no menos que en la política, desde el punto de vista de la lírica y en atención al lenguaje. Cuando las circunstancias históricas del país cambian traumática y dramáticamente, la posición de Machado es, ciertamente, ideológica, pero su ideología se funda sobre una concepción plenamente elaborada de esa otredad que ha alimentado tanto su pensamiento como su lírica, tanto su prosa como su poesía.

Bibliografía

P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo (poesía y filosofía en Antonio Machado)*, Madrid, Gredos, 1973. R. Gullón y A. W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1973. Antonio Machado, *I. Poesías completas. II. Prosas completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1989. Bernard Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, Madrid, Gredos, 1980. B. Sesé, *Claves de Antonio Machado*, Madrid, Espasa Calpe, 1990. M. Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Barcelona, Nova Terra/Laia, 1976. J. M.ª Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

Indice analítico

No se incluyen en este índice los autores citados en las bibliografías, pero sí los mencionados en las notas de pie de página, que aquí se indican con números en cursiva.

Autores

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y antes profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus escritos sobre problemas de estética y teoría del arte cabe mencionar *El lenguaje artístico* (1970), *Mimesis: las imágenes y las cosas* (1987) y *El gusto* (1999). Entre las publicaciones de historia del arte: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo* (1991, 1993), *Goya y el gusto moderno* (1994) y *Pinturas negras de Goya* (1998).

Jaime Brihuega (1947) es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1988 y 1991 fue Director General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura. Ha publicado diversas obras sobre el arte de vanguardia en España, entre las que cabe destacar: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931* (1979), *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936* (1981) y *La vanguardia y la república* (1982). Recientemente ha publicado una monografía sobre *Rembrandt* (1995).

Estrella de Diego (1956) es profesora titular de Historia del Arte Contemporáneo (Universidad Complutense de Madrid). Ha centrado sus trabajos en los siglos XIX y XX y sus investigaciones se desarrollan en temas relacionados con la teoría del género y las estrategias representacionales del arte contemporáneo. Es autora de libros como *La mujer y la pintura del XIX español* (1987) y *El andrógino sexuado* (1992) y ha sido comisaria de exposiciones como *Po(elli)tical Object, Spanish Art Spanish Prints in the 80s, Desde Occidente,* la representación española de la última Bienal de Sao Paulo y *Los cuerpos perdidos, La fotografía y los surrealistas* (1996).

Jesús García Gabaldón (1961) es profesor de Literaturas Eslavas en la Universidad Complutense de Madrid y Presidente de la Asociación Española de Eslavistas. Su actividad investigadora se desarrolla en tres áreas de interacción: la Lingüística de la Comunicación, la Literatura Comparada y la Modernidad Literaria. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran la edición y traducción de *Réquiem y Poema sin héroe* de Anna Ajmátova (1994), y de *El coloquio sobre Dante* y *La cuarta prosa* de Osip Mandelstam (1996).

Carmen González Marín, doctora en Filosofía, ha sido profesora en diversas universidades españolas y extranjeras e investigadora en el Instituto de Filosofía del CSIC.

Traductora de J. Derrida, en la actualidad prepara un trabajo sobre «Promesas, mentiras y eslóganes políticos». Ha colaborado en diversas publicaciones periódicas, entre ellas *La balsa de la Medusa.*

Vicente Jarque (1956) es profesor titular de Estética en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Es autor de *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin,* así como de una monografía sobre *Andreu Alfaro* y de diferentes ensayos sobre filosofía, crítica y teoría del arte. Colaborador habitual de *Kalías* (IVAM) y *El País.*

Laura Mercader (1969) es profesora de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Especializada en el pensamiento crítico de Eugenio d'Ors, en 1997 fue comisaria de la exposición *Eugenio d'Ors. Del arte a la letra,* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Actualmente lleva a cabo la edición crítica de la obra inédita de Eugenio d'Ors *Cincuenta años de pintura catalana.* Ha publicado en diversas revistas especializadas artículos sobre temas del arte moderno y contemporáneo.

Francisca Pérez Carreño (1961) es profesora titular de Estética en la Universidad de Murcia. Entre sus publicaciones hay que destacar *Los placeres del parecido. Icono y representación* (1988), así como la edición de los *Escritos sobre arte* (1990) de Konrad Fiedler. Recientemente ha publicado dos monografías: *Artemisia Gentileschi* (1994) y *John Constable* (1996).

Carlos Piera (1942) es doctor por la Universidad de California y profesor titular de Lingüística General adscrito al Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado varios libros de poesía y los ensayos literarios recogidos en *Contrariedades del sujeto* (1993).

José Luis Prades (1954) es profesor titular de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de Girona. Previamente fue profesor en las universidades de Valencia y Murcia. Sus intereses principales han sido la filosofía de la mente y la epistemología, desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. Es co-autor de los libros *Wittgenstein: Mundo y Lenguaje* (1990) y *Minds, Causes and Mechanisms* (1999).

Juan Antonio Ramírez (1948) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. En 1975 apareció su primer libro, *El cómic femenino en España,* y entonces ha publicado, entre otros, los siguientes: *Medios de masas e historia del arte* (1976), *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas* (1983), *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía* (1983, 1991), *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro* (1986, 1993), *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante* (1992), *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993), *Ecosistema y explosión de las artes* (1994) y *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92* (1994). También ha editado los monumentales tratados de Prado y Villalpando sobre el Templo de Salomón, junto con la obra *Dios, arquitecto* (1991, 1994 y 1995).

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (1930) es catedrático de Filosofía en la Universidad de Valladolid, donde explica Historia de la Filosofía Griega y Estética. Ha traducido recientemente el libro de Fränkel, *Poesía y Filosofía en la Grecia arcaica* (1993), y, sobre el tema objeto de su colaboración en el presente libro, la importante compilación de Warning, *Estética de la recepción* (1989) y el libro de Jauss *Las transformaciones de lo moderno* (1995). Entre sus últimos trabajos sobre Estética figuran *La poética de Safo* en la revista «El signo del gorrión» (Valladolid, 1993) y una *Teoría del efecto trágico* en la misma revista (Valladolid, 1994).

Julián Sauquillo (1958) es profesor titular de Filosofía del Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha escrito el libro *Michel Foucault: una filosofía de la acción* (1989). Después, ha continuado su investigación con el estudio del pensamiento de los estoicos Maquiavelo y Nietzsche. En la actualidad se dedica al pensamiento democrático liberal moderno y ha publicado trabajos sobre la teoría política de Tocqueville, Mill, la teoría elitista de la democracia, Durkheim y Weber.

Guillermo Solana (1960) es profesor titular de Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado: *El impresionismo* (1991); una antología de los diarios de Delacroix *(El puente de la visión,* 1987); textos de estética y crítica de Diderot *(Escritos sobre arte,* 1994) y la crítica de arte de Baudelaire (en prensa). Colabora habitualmente como crítico de libros en las páginas de *ABC Cultural* y como crítico de arte en la revista *Arquitectura Viva.*

Carlos Thiebaut (1949) es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del Instituto de Filosofía del CSIC. Autor de *Cabe Aristóteles* (1989), *Historia del Nombrar* (1990) y *Los límites de la comunidad* (1994). Actualmente trabaja sobre filosofía moral y política contemporánea, sobre las relaciones entre filosofía y literatura y escribe una monografía sobre Michel de Montaigne.

Gerard Vilar (1954) es profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Es autor de los libros *Raó i marxisme* (1979), *Discurs sobre el senderi* (1986), *Les cuites de l'home actiu* (1990) e *Individualisme, ètica i política* (1992). Ha colaborado en diversas obras colectivas como *La herencia ética de la Ilustración* (1991), la *Historia de la ética* (1992), *Figuras del logos* (1994) o *Tiempo de subjetividad* (1996). Es autor también de ediciones y traducciones en lengua catalana de obras de Kant, Marx y Habermas.

José Francisco Yvars (1935) ha sido profesor adjunto de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Valencia (1968-1975), director del Instituto Valenciano de Arte Moderno entre 1993 y 1995 y de la revista *Kalías.* Ha publicado, entre otros libros, *Das Narrenschift Ikonologische Motive* (1968), *Modos de persuasión* (1988), *Historicidad e Historiografía artística* (1989) y *Juegos sin tiempo* (1992).

Indice general de la obra

Volumen I

Volumen II

I. El arte y el lenguaje